1 2 3 4 5 6 7 8 9

10 11 12 13 14 15 16

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27

28 29 30 31 32 33 34 35

36 37 38 39 40 41 42 43 44

contraire du précédent; 21, double gorgon, digorgon, double subdivision; 22, diargon, double argon; 23, ἀντικένωμα, *antikénoma* (devant le vide), note lancée; 24, βαρεῖα, *bareia* (grave), accent sur une note descendante; 25, ψυφιστόν, *psyphiston,* accent sur une note ascendante; 26, ὁμαλόν, *homalon,* avec calme; 27, croix, respiration.

28 et suivants, *martyries* du genre diatonique, la première étant celle de *si.*

36 et suivants, *phthorai* du même genre, la première étant celle de *ré* ou du premier ton authente.

43, ὕφεσις, *hyphesis* (relâchement), le bémol; 44, δίεσις, *diésis,* le dièse.

Arménienne. — De 1 à 7, signes d'intonation, le premier pour *ut,* le dernier pour *si♭*; au-dessous, les mêmes pour l'octave supérieure. De 8 à 16, signes de durée, le premier, *sough,* équivalant à une ronde; 9, *zoigket;* 10, *kêt,* unité de mesure; 11, *stor;* 12, *erkstor;* 13, *dzounk;* 14, *dznkner;* 15, *thar,* point d'allongement du *stor;* 16, *kisathar,* point d'allongement des durées inférieures; 17, *kisver* et *kisvar* indique le demi-ton accidentel.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

17.

Amédée GASTOUÉ, 1912.

II

LA MUSIQUE OCCIDENTALE

Par Amédée GASTOUÉ

Le nom de moyen âge éveille, chez la plupart de nos contemporains, la vision d'une époque mystérieuse, vague, enténébrée, d'où jaillit cependant l'idée puissante qui enfanta ces sublimes cathédrales que nous admirons toujours, et qui ne cesseront d'être de merveilleux modèles offerts aux constructeurs et aux décorateurs de l'avenir.

Le moyen âge, est-il nécessaire de le dire, est bien autre chose que cela; et d'abord, ce que nous nommons moyen âge correspond-il à l'idée qu'on peut s'en faire d'après cette appellation? Non.

En réalité, cette expression ne répond à rien de précis. En prétendant mettre à part la période millénaire qui s'étend de la fin du v[e] siècle aux dernières années du xv[e] siècle, les littérateurs romantiques des environs de 1830 ont commis la plus lourde des erreurs historiques, scientifiques et artistiques.

Ce qu'on a voulu, c'est marquer ce qui sépare l'antiquité gréco-romaine des temps relativement modernes. Or, si nous voulions établir une ligne de démarcation à peu près nette, ce n'est ni au v[e] ni au xv[e] siècle qu'il faudrait en placer les deux termes, mais au x[e], à la fin de l'époque carolingienne.

Les goûts antiques, en effet, malgré les ruines

accumulées par les invasions des barbares, subsistèrent et s'imposèrent en maîtres jusqu'au moment où les races conquises et les conquérants eurent entièrement fusionné. Jusqu'au règne de Charlemagne et à la renaissance qu'il produisit, on peut dire que l'antiquité n'est pas morte. Arts et sciences sont toujours régis par les mêmes lois qu'aux premiers siècles de notre ère.

L'empire carolingien fut la fin de l'antiquité; mais aussi, ayant unifié les races et les coutumes, il donna le signal de la formation et de l'émancipation des peuples : l'idée moderne était née. Dès lors, arts et sciences suivent un nouveau processus. De nouvelles inventions les transforment, les font évoluer, les amèneront jusqu'à la formation de notre mentalité moderne.

Au point de vue spécial qui nous occupe, on voit qu'il n'y a donc pas, à proprement parler, de musique du moyen âge; il y a des formes musicales qui, à cause de leur emploi prédominant à tel ou tel moment de cette longue période, peuvent sans doute revendiquer le qualificatif de « médiévales », mais, en dehors d'elles, c'est la musique antique gréco-romaine, hébraïque et égyptienne, telle qu'elle était en usage vers le IIIe siècle de notre ère, qui subsiste seule jusqu'à l'époque de Charlemagne, et ce sont, d'autre part, les premiers balbutiements de la musique mesurée et polyphonique qui se font entendre dès ce moment.

Voilà pourquoi nous ne dirons point *la musique* **du** *moyen âge*, mais *la musique* **au** *moyen âge*. Et la grande division que nous venons d'indiquer marquera elle-même la division de ce travail : on y traitera d'abord du chant liturgique proprement dit (*plain-chant* ou *chant grégorien*), dont la période de formation et d'apogée s'étend principalement jusque vers le XIe siècle, puis des formes mesurées et polyphoniques qui naquirent vers le IXe siècle (musique des trouvères, déchant, motets).

I

LE CHANT LITURGIQUE

Pourquoi plutôt, en ce premier paragraphe, traiter du chant liturgique? C'est que, à partir du jour où les barbares se répandirent sur l'Occident, au Ve siècle, la musique profane était déchue; le christianisme triomphant avait peu à peu mis fin aux chants qui accompagnaient les cérémonies païennes : la mélodie liturgique de la religion chrétienne restait presque seule, comme témoin d'un art qui disparaissait.

Il ne faudra donc que peu de lignes pour traiter de l'état de la musique non chrétienne, — profane ou autre, — à l'époque qui nous occupe.

Dans les villes, théâtres et cirques sont presque partout ruinés; ce qu'on s'empresse de relever, après le passage du flot envahisseur des Vandales ou des Goths, ce sont les maisons et les magasins, les écoles et les églises. Dans les campagnes, c'est partout la dévastation : les riches villas d'Italie, de Gaule ou d'Espagne, dont les propriétaires étaient ordinairement gens instruits et amateurs de musique, sont entièrement détruites.

Il ne subsiste guère, en fait de musique profane, que les auditions données par les *citharèdes*, chantant en s'accompagnant sur leur instrument. Pendant un certain temps, ces citharèdes se transmirent encore des principes musicaux élevés : peu à peu ils disparaissent. Au VIe siècle, les rois semi-barbares de la race mérovingienne, vainqueurs implantés dans nos pays, voulurent jouir de la civilisation des vaincus. Clovis, le premier, veut relever, dans les arènes romaines et les théâtres de Paris, les anciennes représentations et les auditions classiques de Rome; mais, pour trouver un musicien, un citharède à la fois habile dans le chant et le jeu des instruments, et instruit dans les principes de son art, il faut le demander à Rome.

Quelques années plus tard, Chilpéric restaure le théâtre romain de Soissons : dans cette ville comme à Paris, on entend l'ancien répertoire, grâce aux élèves que le citharède obtenu par Clovis avait formés, car le roi le destinait aussi à l'enseignement de la musique dans sa capitale.

On entend encore parler de citharèdes et de citharistes à quelques reprises, mais bientôt leur importance décroît : ils sont surtout des musiciens destinés à charmer les loisirs des princes. Nous les retrouverons quelques siècles plus tard, devenus les jongleurs et les interprètes des trouvères.

Comme instruments, on continuait de se servir de ceux que les anciens avaient pratiqués : cependant les bardes irlandais et celtiques y ajoutaient les leurs, comme le *krouth* ou *rotta*, ancêtres de la viole, avec un jeu et sans doute un style particuliers, que nous ignorons du reste totalement.

Les orgues, fort à la mode dans la civilisation romaine, en tant qu'instruments, nous dirions *maintenant* « de salon », avaient presque tous disparu dans la ruine des riches demeures qui les contenaient. Il n'y a plus qu'à Rome où cet instrument nous soit encore décrit, au VIe siècle, par Cassiodore, dans un intéressant passage qui fait mention d'orgue à vent :

« L'orgue est comme une sorte de tour contenant des tuyaux sonores de diverses longueurs, dans lesquels une abondance de voix est portée *par des soufflets;* et, afin que le chant s'y adapte d'agréable façon, la partie inférieure des tuyaux est fermée par des languettes de bois, que les doigts des maîtres frappent selon les règles de l'art, en produisant une puissante ou une suave cantilène. » (Sur le psaume 150.)

Dans une explication du même psaume, saint Augustin avait dit : « [L'auteur] y a ajouté l'orgue, non pas pour que chaque instrument sonne en son particulier, mais pour qu'*ils s'accordent en diverses consonances, comme on le fait avec l'orgue*. Les saints de Dieu ont en effet comme des consonances diverses,... *d'où se produit un très suave accord de sons différents.* »

Malgré leur construction rudimentaire, ces orgues paraissent donc avoir eu au moins deux jeux : un « puissant », probablement à anches, l'autre « suave », à embouchure de flûte (cf. p. 546). Il est remarquable que c'est dans le jeu de ces orgues que nous ayons pour la première fois connaissance de parties de chant diverses s'accordant contrapontiquement. Nous verrons plus loin tout ce qu'on peut tirer de ce renseignement pour l'histoire des origines de la polyphonie.

Tels sont tous les renseignements que nous ayons d'un peu précis sur l'exercice de la musique profane, du Ve au IXe siècle.

Quelques textes montrent aussi qu'il existait un art populaire. Un chroniqueur cite le premier couplet d'une chanson franque exécutée surtout par les femmes, dansant et frappant des mains, en l'honneur de Clotaire. Nous savons aussi que plusieurs conciles durent interdire de semblables chants dansés dans les cimetières à certaines fêtes.

Du IXe siècle, nous possédons le texte et la notation neumatique de plusieurs complaintes, sur la mort de Charlemagne (814), la bataille de Fontenoy, etc.; des *pièces*, sans doute écrites à l'usage des étudiants, sur des vers d'Horace, de Stace, des fragments de l'*Énéide*[1], etc. Toutefois, la mélodie en demeure inconnue, mais la façon dont elle est notée indique une parenté proche avec le plain-chant ecclésiastique.

THÉORICIENS

La tonalité, le rythme, le style de ces musiques profanes ne peuvent nous être connus que par l'étude comparée des monuments de l'antiquité gréco-romaine avec ceux du chant chrétien.

De ce côté, nous sommes amplement pourvus, et les polémiques qu'on a pu élever sur ces questions sont venues simplement de l'ignorance de tous les documents que les recherches modernes ont fait sortir des bibliothèques poudreuses où ils se trouvaient.

D'ailleurs, nous ne devons pas oublier qu'au moment où Rome et les contrées occidentales de l'Europe se débattaient ainsi contre la barbarie, Byzance, d'un autre côté, était en possession d'une civilisation extrêmement raffinée, et les musiciens, comme les artistes de tout genre que comptaient nos pays, allaient demander à leurs confrères byzantins le complément technique dont ils pouvaient avoir besoin.

Dans l'enseignement donc, les traités si importants d'Aristide Quintilien, pour la rythmique, et de Gaudence, pour la tonalité, maintenaient dans les écoles les principes antiques. Quand nous disons les écoles, on doit aussi bien entendre les établissements d'enseignement ordinaire et supérieur, que ceux où la musique était l'objet de soins tout particuliers, tels les *Scholæ cantorum* décrites plus loin. L'étude des principes, non point seulement de ce que nous nommons actuellement le solfège, mais aussi du rythme, de la tonalité et de la division des intervalles, était poussée très loin et faisait l'objet d'une des matières des cycles des études libérales, suivant la tradition antique, conservée à travers tout le moyen âge.

Les deux manuels d'enseignement dont j'ai cité les auteurs dataient du IIe siècle, mais ils trouvaient leur explication ou leur complément dans des traités plus récents, nécessités par les progrès de l'art musical.

Nous sommes redevables de nos connaissances sur ces questions, à travers la longue période qui nous occupe, à un grand nombre de musiciens soit amateurs, mais à un degré éminent, soit professionnels, dont presque tous les écrits nous ont été conservés.

Saint AUGUSTIN (354-430) est le premier que nous rencontrions, l'esprit le plus éclairé de son temps. Il avait commencé un traité fort important; mais, absorbé par les soucis de l'épiscopat, il ne put écrire que les six livres consacrés à la rythmique. Il serait à souhaiter qu'on fît à ce traité, remarquable à tous points de vue, les honneurs d'une réimpression, avec traduction et commentaire[2]. Ses autres écrits contiennent beaucoup de renseignements sur la musique, entre autres plusieurs allusions très curieuses et très détaillées, à l'usage du *jubilus* ou vocalise dans le chant liturgique.

CAPELLA a condensé dans son livre IX *De nuptiis Philologiæ et Mercurii* (Les Noces de la Philologie et de Mercure) les principes des formes et de la composition musicale. Ce petit livre eut une grande vogue pendant plus de cinq cents ans. Au VIe siècle, il était d'usage courant dans les écoles des Gaules; à la fin du IXe il y était encore commenté.

MUTIANUS, vers 500, traduisit en latin le traité de Gaudence. On croit cette traduction perdue.

ALBINUS, patrice romain, et l'un des Mécènes de la musique et du théâtre à la même époque, écrivit un traité « d'une brièveté qui renfermait beaucoup de choses » : ce livre est perdu.

BOËCE (vers 470-525), un des hommes les plus remarquables du haut moyen âge; ministre du roi goth Théodoric, il fut l'intermédiaire de Clovis dans l'affaire dont j'ai parlé plus haut. Auteur d'un traité en cinq livres consacré surtout aux détails de la construction et de l'accord du *monocorde* suivant les trois genres diatonique, chromatique, enharmonique. Ce livre, suivi par tous les maîtres du moyen âge, fut le point de départ de la notation dite alphabétique : dans ses démonstrations et ses graphiques, Boèce représente par *A* le son le plus grave ou « ton hypodorien », correspondant au *la*, et les tons suivants par la série des lettres de l'alphabet. Mais on ne saurait dire, avec certains, que Boèce a été l'inventeur de la notation basée sur ces procédés.

Sa correspondance avec Théodoric renferme de très intéressants renseignements sur le rôle et la forme du rythme. Espérance, sa femme, était un auteur également fort estimé.

CASSIODORE (vers 480-575), parent de Boèce et son successeur, a laissé un manuel d'enseignement sur les arts libéraux, fort précieux.

Saint GRÉGOIRE le Grand (540-604), en dehors de

---

1. Combarieu, *l'Énéide en musique*

2. En ne tombant pas dans les méprises d'un musicologue moderne, qui, prétendant assimiler le *pied* ou rythme à une valeur donnée, voit dans les pieds de trois, quatre, cinq, dix temps, etc., non pas, suivant l'enseignement des anciens, des rythmes plus ou moins étendus, selon le nombre de temps premiers dont ils sont composés, mais des subdivisions d'une valeur unique. Exemples : 1, trochée; 2, iambe; 3, dactyle; 4, épitrite second; 5, dochmiaque, etc., suivant le nombre de temps premiers dont ils se composent, en prenant la croche pour unité de *temps premier* : 1, ♩♪ ; 2, ♪♩ ; 3, ♩♪♪ ; 4, ♩♪♩♩ ; 5, ♩♩♩ ♩♩♩ ♩ ; les mêmes suivant l'hypothétique « égalité des pieds » la noire étant prise comme unité de *pied* ou temps composé : 1, ♩ 3 ♪ ; 2, ♪ 3 ♩ ; 3, ♩♩♩ ; 4, ♩♩♩♩ ; 5, ♩♩♩ ♩♩♩ ♩.

L'auteur de cette théorie bizarre prétend s'appuyer sur un passage de saint Augustin, qui dit, en effet, qu'un pied ne peut être uni à un autre que s'il lui est égal en temps; seulement, ce qu'on oublie de dire, c'est que saint Augustin parle ici des formes de l'*hexamètre dactylique*, où on ne peut employer régulièrement que le dactyle ♩♪♪ et le spondée ♩♩. Dans les autres cas, cet antique théoricien dit formellement qu'il suffit que les pieds ou rythmes soient joints par une « certaine égalité », qui peut être dans les proportions de six à sept, sept à neuf, et autres semblables, conformément à toute la doctrine des métriciens gréco-romains. Voir mes *Origines du chant romain*, et l'article de M. Maurice EMMANUEL sur la musique de l'antiquité. Au reste la subdivision du temps premier n'est guère historiquement constatée pour la première fois qu'aux XIe et XIIe siècles, avec Koukouzelès chez les Byzantins (Voir l'article *Musique byzantine*), et au XIIIe, Francon en Occident; encore est-elle d'abord surtout employée comme broderie mélodique.

ses travaux liturgiques dont nous parlerons plus loin, est l'auteur d'un traité perdu, dont quelques phrases seulement sont conservées en d'autres ouvrages. Ce traité roulait surtout sur la tonalité et la transposition.

Saint Isidore de Séville (579-636), le premier encyclopédiste, a consacré à la musique un intéressant chapitre de ses vastes *Étymologies*. Son frère, saint Léandre, ami de saint Grégoire, fut l'un des compositeurs les plus vantés de son temps : son œuvre existe toujours dans les recueils manuscrits de chant mozarabe, dont la notation est malheureusement encore un problème.

Alcuin (735-804), élève de l'école d'York, en Angleterre, fut appelé par Charlemagne pour l'aider dans l'organisation scientifique et artistique de ses États. Il mourut abbé de Saint-Martin de Tours. Ses œuvres contiennent plusieurs détails intéressant la musique, et un traité sur cet art.

Raban Maur, l'un de ses élèves (776-856), devenu archevêque de Mayence, fut, comme Isidore, un encyclopédiste. Dans son *De Universo*, il fait place, bien entendu, à la musique et décrit le premier grand orgue à soufflet qu'on ait alors vu en Occident, et dont la nouveauté surprenait tout le monde. J'en reparlerai plus loin.

Aurélien, moine de Réomé, ou Moutiers-Saint-Jean, dans l'ancien diocèse de Langres, vers 830, est l'auteur d'un long traité des plus curieux. Divisé en deux parties, la première est destinée à la formation du musicien, la seconde à l'instruction du simple chantre.

Hucbald, moine de Saint-Amand-en-Flandre (840-930), et Remi, moine de Saint-Germain d'Auxerre, son contemporain, qui furent tous deux élèves de Héric d'Auxerre, sont des plus importants pour la pratique musicale de leur temps. Les ouvrages d'Hucbald et ceux qu'on lui attribue sont particulièrement précieux pour la connaissance de l'*organum*, harmonisation ou polyphonie très rudimentaire, dont Hucbald n'est aucunement l'inventeur, comme on le répète souvent sans aucune autorité. Remi est surtout connu par son importante glose de l'écrit de M. Capella, qu'il commenta vers l'an 890, à Paris, où il professait alors « aux écoles » de Notre-Dame.

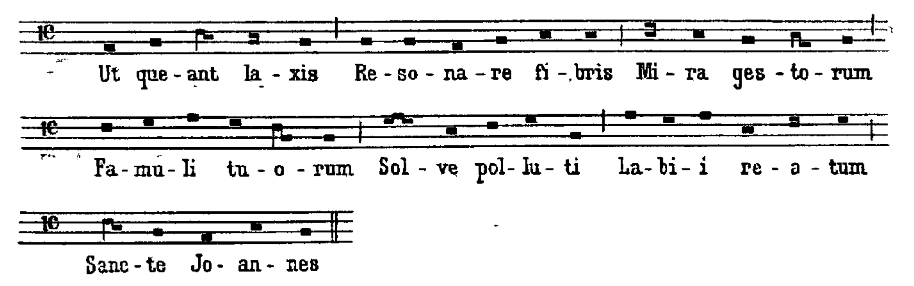
Saint Odon (879-943), abbé de Cluny, élève du précédent Remi, est l'auteur d'un « tonaire » où, pour la première fois, les sons ne sont plus indiqués seulement par les noms classiques de proslambanomène, hypate, lichanos, etc., conservés de l'antiquité classique. Odon use aussi de vocables presque tous unisyllabiques, *buc, re, scembs, cæmar, neth, uiche, asel*, etc., qui sont un acheminement vers les syllabes actuelles.

Un autre Odon de Cluny, plus récent, est fréquemment confondu avec le précédent : cet Odon est probablement l'abbé Odon II, de Saint-Maur-les-Fossés, près Paris, mort vers 1030, et l'auteur des chants fort remarquables de l'office de saint Babolein. C'est à cet autre Odon que sont dus d'intéressants ouvrages sur les mathématiques et sur la musique, comme le remarquable *Dialogue*, et un Tonaire qu'il ne faut pas confondre avec celui de saint Odon.

Enfin, Guy d'Arezzo (990-1050) résume l'enseignement traditionnel, en même temps que de ses travaux résulte un nouvel ordre de choses. Son influence est considérable. Jusqu'à lui, les traités sur la division du monocorde décrivent les proportions des trois genres diatonique, chromatique, enharmonique ; les manuscrits de chant ont des signes spéciaux pour noter les intervalles instables ou moindres que le demi-ton : Guy ramène tout au diatonique et donne le coup de grâce aux quarts de ton hérités de la mélodie antique, tandis qu'il dirige ainsi notre gamme vers le « tempérament », et facilite les progrès de la polyphonie.

Dans l'ordre de la notation, Guy propage l'usage de la portée, alors à peine connue et tout à fait rudimentaire, et imagine d'indiquer au début des lignes la lettre de la notation alphabétique qui désigne la note : c'est l'origine de nos clefs.

Pour le solfège enfin, il conseilla l'usage de désigner les sons d'une échelle par une syllabe empruntée à un chant que l'on connaît bien ; il recommande pour cela d'employer l'hymne en l'honneur de saint Jean-Baptiste : *Ut queant laxis*, dont précisément chaque demi-vers commence sur un degré différent en montant :



Toutefois Guy, ou l'inventeur du procédé, probablement l'abbé Ponce le Teuton, n'avait nullement l'intention d'appliquer l'usage de ces syllabes à constituer une gamme, ni à lui donner l'emploi depuis usité en solfège, mais il les considérait seulement comme moyen mnémotechnique pour se rappeler un son donné, ce qui était de grande importance à une époque où l'on n'exécutait guère que par cœur.

Pour être complet, et nommer ceux de nos lointains maîtres qui, moins célèbres ou moins forts que les précédents, ont cependant laissé soit des écrits sur la musique, soit, en d'autres écrits, des références susceptibles de nous intéresser, je citerai :

Les trois Anglais Aldhelm, évêque de Shiburn († 709), l'abbé Bède, le grand historien (vers 670-761), Egbert (698-766), archevêque d'York, le maître d'Alcuin ; Réginon, abbé de Prüm, en Allemagne, mort en 915 ; Notker, moine de Saint-Gall, le principal propagateur de la forme *séquence* et des *proses* (830-912) ; son maître Yson († 871) ; les auteurs anonymes des *Instituta*, du *Quid est cantus*, de divers fragments ayant conservé des renseignements précis sur la

musique antique; BERNELIN, de Paris, à la fin du x[e] siècle; NOTKER LABEO, moine de Saint-Gall († 1022), auteur d'un traité des tons et de la tablature des instruments; ADELBOLDE († 1027); ODORANNE (985-1045), moine de Saint-Pierre-le-Vif, à Sens; Jean COTTON (avant 1050), peut-être d'origine anglaise; enfin quelques autres théoriciens du même temps, appartenant tous aux pays germaniques :

BERNON, abbé de Reichenau (1008-1848); HERMANN Contract, auteur de l'*Alma Redemptoris Mater* (1013-1054); ARIBON le Scolastique (avant 1078), qui cherche à commenter Guy d'Arezzo sans y réussir toujours; GUILLAUME de Hirsauge (1068-1091); et OTKER de Ratisbonne.

C'est la dernière période d'éclat du plain-chant liturgique, héritage de la musique antique : on peut dire que désormais sa décadence commence. Théoriciens et compositeurs sont désormais tournés vers l'art nouveau qui a grandi depuis deux siècles, et dont la polyphonie et la mesure sont les deux principaux soutiens.

ÉCOLES ET COMPOSITEURS

Nous en savons beaucoup plus sur les compositions que sur les compositeurs. La plupart de ceux-ci gardaient l'anonymat : soit en ajoutant de nouveaux thèmes au répertoire commun, soit en développant d'anciennes œuvres, leur travail se fondait dans l'ensemble. Ce n'est qu'une fois le répertoire liturgique à peu près fixé, que nous commençons à connaître les individualités qui composent à côté, ou y introduisent de nouvelles formes.

D'ailleurs, beaucoup des mélodies n'avaient pas le caractère de fixité absolue que nous attribuons aux nôtres. En passant d'une école à l'autre, on modifiait sans hésiter, ne gardant que les grandes lignes du thème, au moins à l'époque la plus ancienne. Nous verrons du reste ces procédés à l'œuvre, en étudiant plus loin les formes musicales.

Jusque vers le IX[e] siècle, nous pouvons distinguer quatre grandes écoles ou styles dans le chant liturgique occidental : *romaine*, *ambrosienne* ou italienne, *mozarabe* ou wisigothique, *gallicane*, à laquelle on peut rattacher la celtique.

Ces divisions étaient tout naturellement indiquées par les grands groupements des églises d'Occident, suivant les affinités rituelles.

A part l'école romaine, dont l'importance et l'élévation artistique l'emportèrent, nous en savons peu sur les autres.

Le chant GALLICAN était celui des églises des Gaules : à en juger par les rares documents qui le concernent, son répertoire ne devait pas être des plus étendus. Les formes musicales étaient les mêmes que celles employées dans les autres dialectes de la mélodie occidentale, avec un style moins classique que le chant romain, par exemple. Les pièces ornées contiennent des exubérances inouïes de vocalises, mais toujours marquées d'un cachet très artistique.

Lorsque le répertoire romain, vers la fin du VIII[e] siècle, s'établit chez nous, on laissa de côté les chants gallicans, n'en conservant que les plus caractéristiques : j'en ai publié plusieurs dans mes ouvrages[1]. L'école byzantine et orientale a pu influer sur le style gallican : les habitants des rives de la Méditerranée étaient presque tous d'origine grecque, employaient le grec dans les offices religieux, et conservaient d'étroits rapports avec le Levant. Plusieurs pièces grecques étaient chantées dans les liturgies gallicanes.

La liturgie romaine actuelle a conservé de ces chants : l'invocation (trisagion) en latin et en grec, *Agios o Theos*, avec ses émouvants versets, et l'hymne *Vexilla regis* (de saint Fortunat de Poitiers), exécutés le vendredi saint à l'adoration solennelle de la croix.

Les liturgies particulières des églises de France, dans leurs offices propres, avaient aussi parfois gardé de ces antiques mélodies religieuses de notre nation : elles finirent par les abandonner presque toutes au XVII[e] siècle et au XVIII[e].

L'école MOZARABE était suivie par les chrétiens d'Espagne et de l'extrême midi de la France. Elle avait les plus grands rapports avec le chant gallican[2], et a du reste, à peu de chose près, connu la même destinée.

Cependant, le chant mozarabe (ou wisigothique) a eu beaucoup plus d'éclat artistique que celui de nos pays. Le VII[e] siècle a marqué son apogée, et, parmi ses compositeurs, on a conservé le nom de saint LÉANDRE, archevêque de Séville, auteur de nombreuses pièces, *soni*, *psalmi*, *laudes*, *sacrificium*, richement développées en vocalises. Ce musicien, on peut le remarquer, avait passé plusieurs années à Constantinople, au moment du plus vif éclat de l'art byzantin; il avait fait connaissance de Grégoire le Grand, alors « apocrisiaire » de Rome en cette ville, près de l'empereur d'Orient Tibère Constance; nous avons plus haut vu que son frère Isidore a lui-même travaillé à la théorie musicale.

Le répertoire mozarabe a subsisté dans toutes les églises d'Espagne jusque vers le XI[e] siècle. Ses anciens manuscrits existent encore : nous n'avons malheureusement pas la clef de sa notation, où l'on peut distinguer cependant deux ou trois systèmes différents, mêlés de nombreux signes byzantins et arméniens. Ce chant ne se conserva bientôt plus qu'à Tolède, où un de nos meilleurs musicologues français, M. Pierre Aubry, a eu la bonne fortune de découvrir récemment un superbe manuscrit du XIV[e] siècle, contenant des arrangements de ces antiques chants, préparés pour une exécution au goût de cette époque, avec des variations mesurées.

Malheureusement, la tradition s'en perdit peu à peu, et, bien que Tolède possède toujours dans sa cathédrale une « chapelle mozarabe », les quelques ecclésiastiques qui la forment bornent leur répertoire à quelques chants recueillis au XVI[e] siècle pour l'usage de cette chapelle. Dans le chant romain actuel, le style mozarabe est représenté par le *Gloria* de la messe n° 8 (vulgairement nommée « messe des Anges »), et par un chant du *Tantum ergo*, du cinquième ton[3]. Les versets du Trisagion gallican, que j'ai plus haut mentionnés, étaient aussi en usage en Espagne.

Le chant AMBROSIEN est, à coup sûr, celui de tous ces chants dont on parle le plus, et que, généralement, on ne connaît pas du tout; presque tous ceux qui, à propos de musique, ont voulu citer l'ambrosienne, l'ont fait sur des autorités sans valeur, recopiant ce qu'un autre avait dit sur le sujet, sans plus de raison.
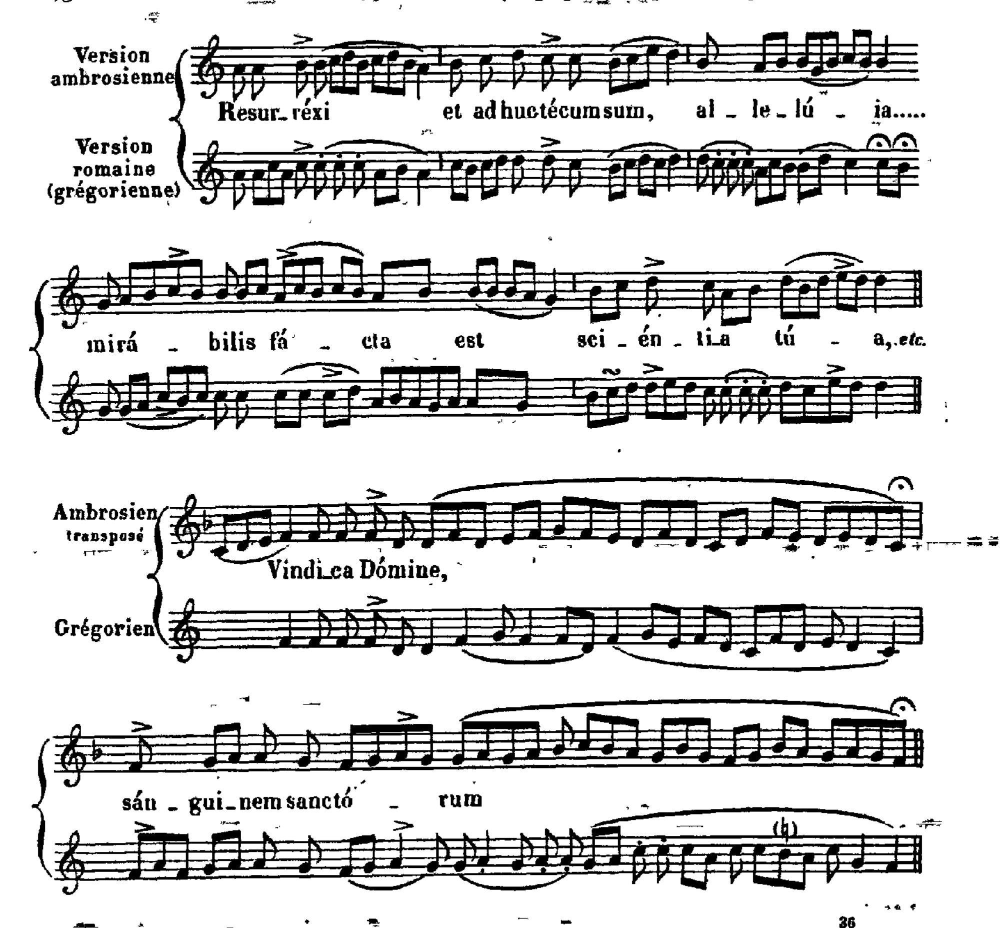
1. *Histoire du chant liturgique à Paris*, I; Poussielgue, in-8°.
2. Voir mon *Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien*; Paris, Schola cantorum.
3. Dom Pothier a publié des chants mozarabes, dont quelques-uns ne sont que des variantes de chants romains, dans divers fascicules de la *Revue du chant grégorien*, de Grenoble.

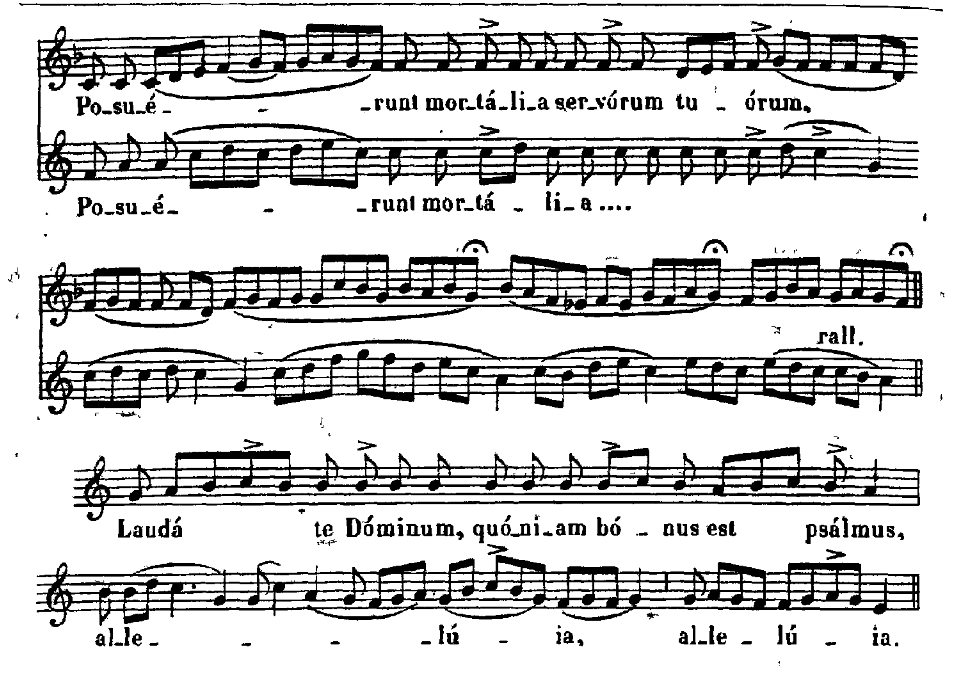
Cependant, il est bien facile d'être renseigné, puisque, jusqu'à nos jours, le diocèse de Milan a toujours conservé son antique liturgie avec son chant particulier, que la tradition fait remonter, non sans raison, à l'époque de saint Ambroise, l'ancien préfet, devenu évêque, vers l'an 380; d'où le vocable *ambrosien*, appliqué à la liturgie et au chant de Milan.

Saint Ambroise, en 386, introduisit dans son église l'usage, tout nouveau alors, de chanter les psaumes en chœur avec antienne, emprunté à l'église d'Antioche et à celles de Syrie. Pareillement, il écrivit, le premier parmi les Occidentaux, des hymnes à strophes uniformes, pour être chantées par le peuple à l'instar des pièces vulgaires et profanes. Une partie de ces hymnes s'est répandue, quant au texte au moins, dans les diverses églises. Mais il est impossible de déterminer quelle mélodie a pu leur appliquer saint Ambroise, car les divers chants sur lesquels on les exécute sont interchangeables.

Ce sont des *timbres*, au caractère populaire, et qui s'appliquent indifféremment à toutes les paroles composées sur une même versification. On peut cependant tirer la conclusion que ces timbres sont tous anciens, sans les pouvoir fixer avec précision.

Le genre des mélodies ambrosiennes, proche des styles gallican et romain, est cependant tout à fait particulier. On peut le résumer en deux mots : par rapport au chant grégorien, les mélodies simples sont beaucoup plus simples, les mélodies ornées sont beaucoup plus ornées. Les chants simples, en général, charment beaucoup; les luxuriantes vocalises n'offrent pas, au contraire, le cachet artistique que présentent ordinairement les mélodies romaines. L'étude du répertoire ambrosien est d'un puissant intérêt, lorsqu'on le compare au romain. En effet, la liturgie de Milan a conservé un assez grand nombre de pièces qu'on retrouve aussi dans le rit grégorien, pièces remontant à la période de formation de ces répertoires. Or, le chant milanais nous donne ces mélodies dans leur état premier, souvent fruste, tandis que le romain les présente dans une forme artistique très soignée, où, sur un même thème, la variation est différente. Pour l'histoire des formes musicales, on voit de suite quel parti il y a à tirer de ces rapprochements. En voici des exemples tout à fait typiques : on remarquera, dans le second, comment le réformateur du chant romain a monté à la quinte la partie en *solo*, afin sans doute de permettre au ténor d'y déployer ses ressources, et comment le style grégorien est plus artistique :





Le dernier exemple est un spécimen d'antienne « en chœur » : le style récitatif s'y unit à l'ornementation; cet exemple, composé dans l'octave dorienne très pure, est très caractéristique du chant ambrosien.

On voit que les différences entre le chant ambrosien et le grégorien résident surtout dans un genre un peu divers : ce sont deux écoles qui appartiennent à une civilisation musicale de même origine. Le rythme et la tonalité sont semblables, et c'est une pure légende qui présente saint Ambroise comme ayant inventé certains modes, que saint Grégoire aurait complétés. Il n'y a rien qui appuie cette prétention, ni dans l'histoire du chant milanais, ni dans son étude critique.

Le répertoire ambrosien a longtemps joui d'une grande vogue. Au XIVe siècle encore, un certain nombre d'églises l'exécutaient, côte à côte avec le grégorien[1]. Il a eu, au cours des âges, ses compositeurs, pour en conserver le style; on cite en particulier, vers 1280, l'archiprêtre Obricus Scacabarozus, auteur d'offices nouveaux fort remarquables.

Voici enfin l'école ROMAINE, la plus célèbre, la plus artistique, la plus importante de toutes, et dont la renommée brille de nos jours d'un nouvel éclat, depuis que le pape Pie X, après de longs siècles de décadence, remet son chant en honneur, et, codifiant les travaux et les recherches des moines bénédictins français, confie à Dom Pothier le soin de publier le chant romain, d'après les meilleurs manuscrits d'autrefois, dans l'Édition Vaticane, qui, à l'heure actuelle, a réintroduit dans la meilleure partie de nos églises le vrai plain-chant romain.

C'est aux soins et aux travaux des pontifes romains, pour développer le sens artistique des chants des clercs et du peuple, qu'est due la formation de l'école romaine et ses progrès. On peut en faire dater l'origine des environs de l'an 380, lorsqu'on organisa à Rome le chant des antiennes, et qu'on y importa des usages empruntés à l'Église de Jérusalem, comme le chant solennel de l'*alleluia* à la messe : les anciennes traditions romaines font honneur de cette organisation au pape saint Damase, aidé de saint Jérôme.

On cite ensuite, pendant deux siècles, comme ayant successivement contribué au développement du chant et à la publication des mélodies rituelles, les papes Célestin, Gélase, Hormisdas, Boniface. Enfin apparaît saint Grégoire le Grand (vers 542-604), que ses fonctions diverses, antérieures à son pontificat, désignaient particulièrement pour s'occuper du chant d'église.

Grégoire, en effet, avait été abbé d'un monastère romain, puis diacre et archidiacre, charges qui entraînaient avec elles un rôle musical. Les abbés avaient à diriger eux-mêmes non seulement les moines, mais encore les enfants qui formaient l'école de l'abbaye, à désigner certaines pièces à chanter, à choisir ou à composer les hymnes. Les diacres exécutaient les parties les plus artistiques de l'office, ou celles qui exigeaient le plus de virtuosité, comme les chants ornés des psaumes exécutés en *trait* ou en *répons* entre les lectures saintes : on possède plusieurs épitaphes de ces diacres et archidiacres chanteurs, du IVe au VIe siècle, renommés pour leur voix et leur habileté. Il en est qui furent ainsi élevés au sacerdoce et à l'épiscopat. Les noms ainsi retrouvés sont ceux de LÉON, de REDEMPTUS, de DEUSDEDIT, de SABINUS, dont on célèbre le « chant doux comme le nectar et le miel », les « placides modulations », les psaumes qu'ils chantaient « sur de riches mélodies et avec des sons variés ». Saint GRÉGOIRE le Grand est lui-même nommé plus tard « le plus zélé des

1. Voyez P. Wagner, *Origine et Développement du chant liturgique au moyen âge*; Tournai, Desclée, in-8°

chanteurs », et les musiciens les plus renommés de l'Église d'Angleterre, au VII[e] siècle, fondée par ses soins, tenaient des élèves de Grégoire leur science du chant romain, et leur habileté d'exécutants, tels que le diacre JACQUES, ÉTIENNE AEDDI, premier maître de chant des églises du Northumberland, vers 670, PUTTA, devenu évêque de Rochester, MABAN[1].

Du reste, Grégoire le Grand, envoyant ses missionnaires dans le pays de Kent, leur avait donné beaucoup de livres liturgiques, et la chronique anglaise a conservé le premier chant que les moines romains aient exécuté en débarquant : c'est une antienne de procession extraite de l'*antiphonaire* grégorien, le *Deprecamur te*.

On désignait vulgairement, sous ce nom d'*antiphonaire*, le recueil des antiennes et des répons exécutés dans l'office romain, répartis suivant les solennités de l'année. Saint Grégoire le Grand ayant ordonné à peu près définitivement le *sacramentaire* (ou recueil des prières) de son église[2], rédigea de même le recueil des chants, pour la messe tout au moins (actuellement « graduel ») : nous savons, par l'Anglais Egbert, que les antiphonaires envoyés par Grégoire en Angleterre étaient en tout semblables à ceux de Rome, tels encore qu'on s'en servait au temps des papes Serge et Grégoire II.

Les travaux les plus modernes ont mis hors de toute contestation que, pour les fêtes instituées par ces derniers pontifes ou leurs prédécesseurs, on se bornait à puiser dans l'antiphonaire grégorien; c'est à peine si l'on peut citer çà et là deux ou trois antiennes nouvelles.

Les musiciens romains que nous connaissons, depuis l'époque de saint Grégoire le Grand jusqu'à la fin de l'apogée de l'école romaine, comprennent des chantres, des compositeurs, des moines, des papes. En dehors des papes mentionnés plus haut, nous trouvons encore HONORIUS (625-638), « excellant dans le chant divin », et que son épitaphe félicite « de suivre les traces de Grégoire »; MARTIN (649-653), qui aurait donné une édition du livre de chant; LÉON II (682-683) et BENOÎT II (684-685), excellents chanteurs.

CATALENUS, MAURIANUS, et VIRBONUS, abbés de Saint-Pierre, firent la revision des éditions de chant nécessitées par les fêtes nouvellement établies; leur confrère JEAN, en 680, donna en Angleterre une série de conférences et de cours sur le chant romain; SIMÉON, « secundicier » de la *Schola cantorum*, qui avait accompagné en France le pape Étienne, venant demander secours à Pépin le Bref, fut un des premiers maîtres de chant grégorien en France, particulièrement à Rouen.

Enfin, c'est à divers maîtres romains du même temps qu'on doit les superbes répons des « ténèbres » de la semaine sainte, tels que *Omnes amici mei: Jerusalem, surge; Plange quasi virgo*, etc., remis huit siècles plus tard en musique polyphonique par leurs successeurs Victoria et Ingegneri.

Mais je n'ai pas encore parlé de la célèbre *Schola cantorum*, fondée par Grégoire le Grand, d'après la tradition à laquelle viennent en aide toutes les données de l'histoire.

Grégoire avait supprimé l'emploi de chanteur tenu par les diacres, à cause des nombreux abus auxquels cela avait donné lieu, et confié leurs fonctions aux clercs de rang inférieur ou aux sous-diacres. Ceux-ci, avec les moines basilicaux chargés du service officiel, ainsi soustraits à la juridiction de l'archidiacre, formèrent le noyau du nouveau chœur de chant qui, dès lors, fut organisé sous le nom de *Schola cantorum*, et servit de modèle aux nombreuses écoles semblables fondées un peu partout depuis, dans les villes épiscopales et les monastères.

Un choix était fait parmi les enfants des écoles, d'après leur science du chant; admis à l'une des maisons de la Schola, soit à Saint-Pierre, soit au Latran, ils en devenaient pensionnaires et étaient ensuite attachés comme cubiculaires à la Chambre Pontificale. Ils recevaient l'instruction complète suivant les cycles des « sept arts libéraux » et un enseignement musical particulier.

Au premier degré, on enseignait aux jeunes lecteurs à bien lire, marquer l'accent et chanter les leçons liturgiques. Ils apprenaient par cœur les mélodies; le *monocorde* (dont on désignait les sons par les lettres de l'alphabet) venait en aide aux maîtres; pour l'exécution, tout le monde chantait donc de mémoire, mais le maître, ou le soliste qui montait à la chaire ou *ambon* pour l'exécution, avait cependant un livre—*cantatorium*— où les mélodies étaient notées au moyen de l'aide-mémoire que nous nommons notation *neumatique*.

Pour la théorie, celui qui se livrait à des études plus complètes étudiait les trois genres de la tonalité, la transposition par le système des « tropes », la prosodie et la rythmique poussées à un très haut degré.

La durée complète des études, tant théoriques que pratiques, était de neuf ans.

Pendant un certain temps, un orphelinat fut annexé à la *Schola cantorum*; il nous reste une pièce d'archives du VII[e] siècle, concernant une restitution de biens injustement enlevés à cet établissement. Plusieurs papes, du VII[e] siècle au X[e], avaient été élèves de cette *Schola*, ou de la Chambre Pontificale : SERGE I[er], GRÉGOIRE II, ÉTIENNE II et son frère PAUL I[er], LÉON III, SERGE II, tous loués comme de très fins musiciens.

Les enfants de la *Schola cantorum* étaient sous la direction de quatre *paraphonistes*, titre qu'on donnait aussi aux plus habiles d'entre eux, comme ceux qui exécutaient les soli vocalisés des versets d'alléluia. Le premier paraphoniste portait le titre de « primicier » ou de « maître »; il était suppléé ou aidé par le « secundicier ». Il y avait aussi l'*archiparaphoniste*.

Le primicier était le directeur de l'enseignement et du chant, mais il avait au-dessus de lui l'*archicantor*, ordinairement l'abbé de Saint-Pierre. Ils eurent plus tard comme équivalents dans nos églises celui-ci, le *préchantre* ou *grand chantre*, et le premier, le *souschantre*.

Ce furent des chanteurs de cette école que le pape ADRIEN I[er] (772-795), lui-même musicien, envoya en France, sur la demande de Charlemagne : THÉODORE et BENOÎT, pour y assurer l'établissement du chant grégorien, déjà tenté à Rouen, à Metz et à Soissons.

Le IX[e] siècle est la fin de l'école romaine du haut moyen âge; les révolutions et les guerres font passer le sceptre de la musique à la France et à l'Allemagne.

C'est la dernière période de gloire du plain-chant ecclésiastique : l'école FRANCO-ALLEMANDE, de la fin du VIII[e] siècle au XII[e], en porta la souplesse rythmique et tonale jusqu'au point où il ne pouvait plus se développer sans cesser d'être lui-même.

1. Voir *Hist. angl.* de Bède.
2. La fusion du sacramentaire, du lectionnaire et de l'antiphonaire des messes a formé le *missel*.

D'abord, c'est l'imitation du style et des formules grégoriennes, comme on peut le remarquer dans l'office parisien de saint Denys[1], qui date du règne de Pépin le Bref; puis, au cours du IXe, sur les mêmes formes que le chant romain, nos musiciens commencent à composer des pièces nouvelles, d'un style plus libre et d'excellente inspiration, pour les offices « propres » des divers saints français, genre qui ira en se développant pendant deux siècles. On citera ainsi comme modèle l'office pour la fête de saint Germain, composé par HÉRIC d'Auxerre (IXe siècle); celui de la fête de saint Julien du Mans, dû au moine orléanais LÉTALDE (Xe siècle); ceux de saint Nicolas et de sainte Catherine, œuvres d'ISAMBERT, abbé du Mont-Sainte-Catherine, près de Rouen (XIe s.), et de son disciple AINARD; un office de l'Assomption, moitié recueilli, moitié composé par PIERRE de Corbeil, archidiacre de Paris, puis archevêque de Sens (XIIe siècle). Ces offices furent célèbres autrefois, et à juste raison, comme les mélodies qu'on en a conservées le prouvent; au XIIIe s., où commence la décadence du chant ecclésiastique, on ne compose plus, mais les paroles de nouveaux offices, comme la Fête-Dieu, sont adaptées sur les pièces les plus belles des offices que je viens de citer.

C'est aussi l'époque qui voit s'augmenter le répertoire des messes : *Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus*. Précédemment exécutées sur des récitatifs très simples, ces paroles reçoivent, en nos contrées surtout, des mélodies nouvelles plus ou moins développées, de styles divers, qu'on finit par réunir dans l' « ordinaire » de la messe. Les attributions d'auteurs, pour ces pièces, sont assez douteuses : plusieurs des plus remarquables sont attribuées surtout à TUTILON, moine de Saint-Gall (IXe siècle), BRUNON de Sainte-Odile, évêque de Toul, puis pape (saint Léon IX), ROBERT le Pieux, roi de France (XIe siècle), et son collaborateur, FULBERT, évêque de Chartres.

Le roi Robert semble être aussi l'auteur du beau verset d'alléluia, *Veni, sancte Spiritus*, qu'on chante à la fête de la Pentecôte, et qu'il ne faut pas confondre avec la « prose » qui commence par les mêmes paroles.

Cette dernière forme musicale doit son origine à la coutume singulière des *séquences*, que je décrirai plus loin, et qui paraît avoir reçu ses premiers développements à l'abbaye de Jumièges, en Normandie : ruinée par l'invasion normande, ses moines portent au loin leurs usages, et c'est ainsi que l'arrivée de l'un d'eux au monastère de Saint-Gall, en Suisse, décide de la vocation de NOTKER le Bègue, le principal propagateur des proses, dont toute une série des plus importantes a pris son nom : les notkériennes.

Notker eut pour émules Tutilon, déjà nommé, l'inventeur des *tropes*, qui eurent leur moment de succès, mais bientôt disparurent, et HARTMANN, auteur d'un certain nombre de litanies en vers, dont les mélodies sont fort intéressantes.

L'invention et le développement des proses créèrent le plus important mouvement de musique liturgique qui ait caractérisé la dernière époque de composition du plain-chant. Les deux principaux centres de composition des proses furent d'abord l'école de Saint-Gall, en Suisse, puis celle de Saint-Martial de Limoges. C'est en France que le genre primitif paraît s'être transformé : il arriva à sa perfection dans l'école parisienne, surtout avec ADAM de Saint-Victor (XIIe siècle), dont les proses, dites adamiennes, furent les derniers modèles du genre. Le *Lauda Sion*, que tout le monde admire, est, pour les paroles, dû à saint Thomas d'Aquin, vers 1264, mais les strophes en sont écrites sur la mélodie adamienne du *Laudes crucis*, elle-même développement intéressant de thèmes de séquences primitives.

C'est avec les proses parisiennes que se maintint longtemps l'apogée du chant ecclésiastique. A l'époque de la plus grande décadence du plain-chant, au XVIIIe siècle et dans la première moitié du XIXe, on ne cessa de composer des proses, mais ces pièces modernes, aux paroles mal équilibrées et dépourvues de rythme, écrites sur des mélodies de goût vulgaire, sont bien éloignées de la grandeur des proses anciennes, restées au répertoire pendant cinq siècles et plus, et aussi malheureusement remplacées.

Enfin, en dehors du chant strictement liturgique, le développement des proses et des tropes amena bientôt l'introduction de *farses* en langue vulgaire, et la création de *drames liturgiques*, où les éléments les plus populaires de l'office, hymnes, proses, tropes, farses, antiennes simples ou ornées, en latin, en provençal, en roman, petit à petit mêlés, conduisirent à la formation des *mistères* avec chant, origine du théâtre, de l'oratorio, de l'opéra plus modernes.

Les auteurs de ces drames liturgiques et moraux sont inconnus, à part sainte HILDEGARDE et l'abbesse HERRADE de Langsberg, qui appartiennent à l'école allemande du XIIe siècle. Limoges fut un des centres de ces compositions mi-religieuses, mi-profanes, et c'est aux riches manuscrits de son monastère de Saint-Martial qu'on a pu emprunter le drame de l'Époux, plus connu sous le titre de *les Vierges sages et les Vierges folles*, où les strophes sont chantées sur quatre véritables *leit motives*, deux thèmes de l'époux, un des vierges sages, un des vierges folles, répétés soit par les acteurs qui remplissent ces rôles, soit par le chœur qui leur donne la réplique.

Les premières œuvres de ce genre paraissent avoir été écrites pour les écoliers et les religieuses[2].

C'est aussi à ces productions qu'il faut faire remonter l'origine des chants religieux populaires, comme les *noëls* et *cantiques* de France, le *choral* allemand, les *cantinelle* provençales, etc.

STYLES ET FORMES MUSICALES

La longue excursion que nous avons faite à travers les musiciens du haut moyen âge nous a fait rencontrer les mentions d'un certain nombre de formes, de genres, que notre époque connaît peu ou ne connaît plus. Étudions-les succinctement, et voyons tout d'abord en face de quelles conditions d'art se trouvait le chant chrétien à sa formation.
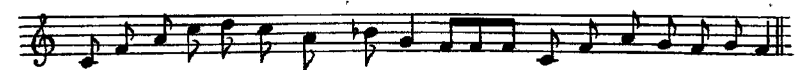
La mélodie juive est, sans doute possible, à la base du chant chrétien. Il suffit de comparer les procédés de l'art hébraïque, et même ses formules, soit récitatives, soit vocalisées, avec les productions de l'art médiéval, pour reconnaître des traits communs, témoins d'une origine commune. Mais, hâtons-nous de le remarquer, ce n'est que dans les plus anciennes de ces pièces que ces rapprochements existent; il ne faut point, par exemple, prendre une vocalise moderne de la synagogue, même composée en style très libre, pour l'opposer à un graduel grégorien.

1. Cf. mon *Histoire du chant liturgique à Paris*, avec plusieurs mélodies.

2. Cf. Pierre Aubry, *la Musique d'église en Normandie au treizième siècle*, Paris, 1906; A. Gastoué, *les Vierges sages et les Vierges folles*, Paris, Schola cantorum.

Nous avons plus et mieux comme base critique : les transcriptions des *tamim* hébreux, tels qu'ils étaient usités au moyen âge, avant que la musique occidentale du XVI[e] siècle et des suivants eût influé sur eux[1].

Dans ces formules, soit syllabiques, soit vocalisées, le temps premier n'est jamais divisé, et leur rythme, très libre, s'ajuste aux paroles d'après les accents toniques. Voici, par exemple, la transcription du *schelscheleth :*

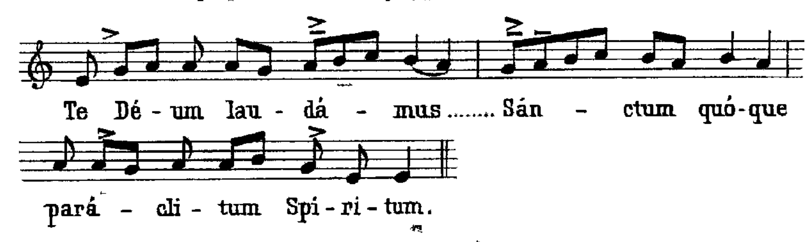


Ailleurs, dans les versets, les réponses au célébrant, les récitatifs, les procédés sont les mêmes de part et d'autre. La synagogue a l'équivalent des versets introductifs à la préface eucharistique du rit romain; notre liturgie a des formules de récit analogues. Précisément, dans le rit romain, le chant chrétien le plus ancien, la grande doxologie, ou *Gloria in excelsis,* qui peut dater des temps apostoliques, est chantée, déclamée, pour mieux dire, sur cette formule de récitatif, qu'on retrouve facilement dans les offices juifs :

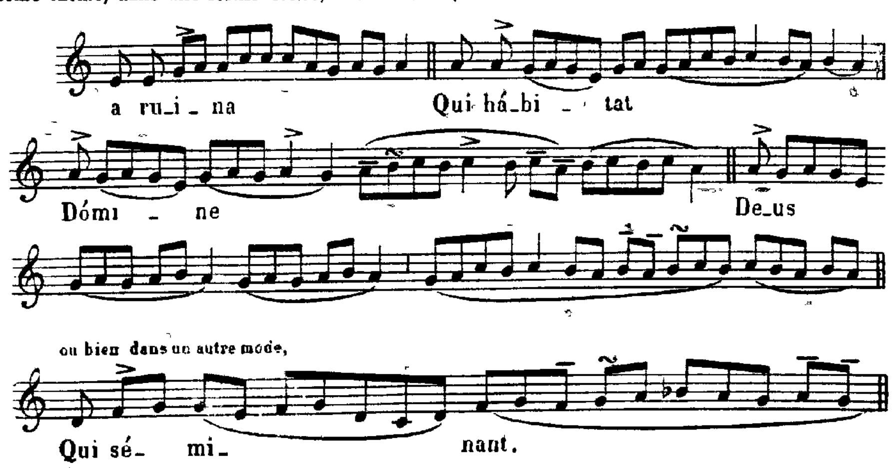


Le *Gloria* simple, dont toutes les phrases sont exécutées d'après ce schème, n'était d'abord qu'un récit de l'évêque célébrant. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'il fut concédé aux simples prêtres, plus tard encore aux clercs et au peuple, en même temps qu'on écrivait pour ce texte des mélodies spéciales.

Le *Te Deum,* œuvre de Nicéta de Remesiana, vers l'an 400, est également dit sur un récit, développé du précédent, comme il est facile de s'en rendre compte par ces deux fragments :



Nous y prenons sur le vif le procédé de la *variation,* tel qu'il était compris dans l'antiquité liturgique. Le même thème, dans une forme ornée, comme dans les psaumes chantés en *trait,* devient, en des formules comparables à celles des *tamim :*



On voit donc, par ces quelques exemples, sur quoi est basé, pour une bonne partie, le chant liturgique du haut moyen âge : *récitatifs* au rythme subordonné à l'accentuation, et *variation* plus ou moins ornée d'un thème de récit. Cette variation se fait, non pas par diminution des valeurs premières, qui, suivant l'enseignement antique, sont brèves et indivisibles, mais par développement et amplification. En même temps, le récit est coupé de passages plus ou moins longuement vocalisés.
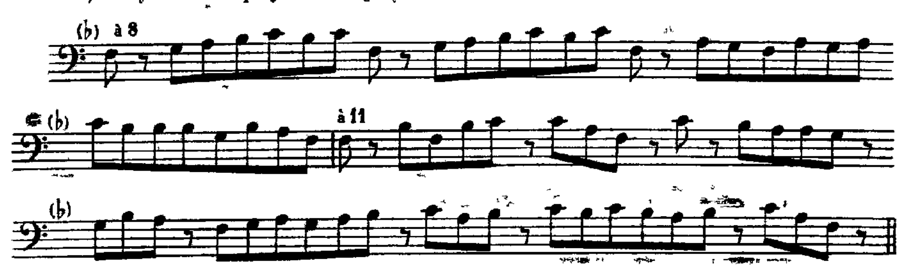
1. Cf. *Origines du chant romain,* Paris, Picard, 1907

Depuis quelques années, de curieuses découvertes sont venues appuyer cette traditionnelle interprétation : le déchiffrement de chants magiques et gnostiques conservés dans des papyrus du IIIe et du IVe siècle, où nous trouvons le même style[1]. Voici un fragment de vocalise gnostique tiré d'un papyrus conservé à Paris (Bibliothèque nationale) :



D'ailleurs, la musique profane elle-même connaissait ce genre libre ou coulant. « Le mélange des mètres et la métabole rythmique furent librement pratiqués par les citharèdes... L'on sait aujourd'hui, grâce aux récentes découvertes musicales, que cette forme de composition, la coupe commatique, impliquait des cantilènes dont le dessin était subordonné à l'*accentuation* des mots[2]. » Or, dans les cultes non païens, tout instrument était prohibé, dans les synagogues, les églises ou les réunions des divers hérétiques : de là, le style libre employé dans le jeu de la cithare fut imité dans les formes vocales, donnant un nouvel essor au chant, et facilitant le développement de l'art musical.

Si nous examinons, du reste, ce qui subsiste de la musique antique, nous y trouvons, même quand elle est purement métrique, des emplois de rythmes à huit, onze, douze temps, qui sont déjà si près du pur rythme libre, qu'il faut toute notre attention pour voir qu'il y a un mètre, par exemple, dans ce fragment de méthode[3] :
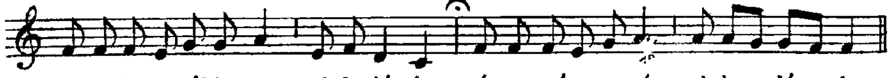


Telles sont donc les formes et styles originaux d'où sortit la musique médiévale, représentée surtout par le chant liturgique. Passons maintenant à ses formes propres.

La base des textes chantés, c'est le PSAUME, avec la même fonction qu'à la synagogue, tantôt simplement déclamé, tantôt sur un chant plus ou moins orné. On chante le psaume de trois manières : 1° tout droit, *in directo*, ou bien *tractim*, DIRECTEMENT, ou en TRAIT (*tractus*, en abréviation *tract.*), quand les versets se suivent sans répétition ni refrain ; 2° en RÉPONS (*responsorium*, ou ℟.), quand le chœur répond au soliste par une reprise du refrain ou *réclame;* le répons peut être simple, ou *bref*, ou encore *prolixe* et orné ; le plus remarquable des répons ornés est le *graduel*, ainsi nommé du mot latin *gradalis*, qui signifie « bien ordonné, composé avec art » ; 3° en ANTIENNE (*antiphona*, ou *aña*, ou *ant.*), ou *antiphonie*, quand le chœur prend part, lui-même, au chant du psaume, scindé en deux demi-chœurs, qui se réunissent pour dire le refrain, appelé proprement *antienne*.

Il est arrivé que ce dernier genre a été tellement développé, que, petit à petit, les antiennes les plus importantes, telles que l'*introït*, l'*offertoire*, la *communion*, ont vu tomber en désuétude l'usage des versets de psaume qui les accompagnaient ; mais à matines, l'*invitatoire* les a tous conservés. Puis, à l'imitation de ces refrains ainsi dépouillés du récit primitif, on a composé de grandes antiennes sans versets, comme le *Salve regina*, par exemple[4]. Cependant, dans ces grandes antiennes, le caractère primitif de l'antiphonie est conservé, car elles doivent être alternées par les deux chœurs, qui se réunissent pour la cadence finale.
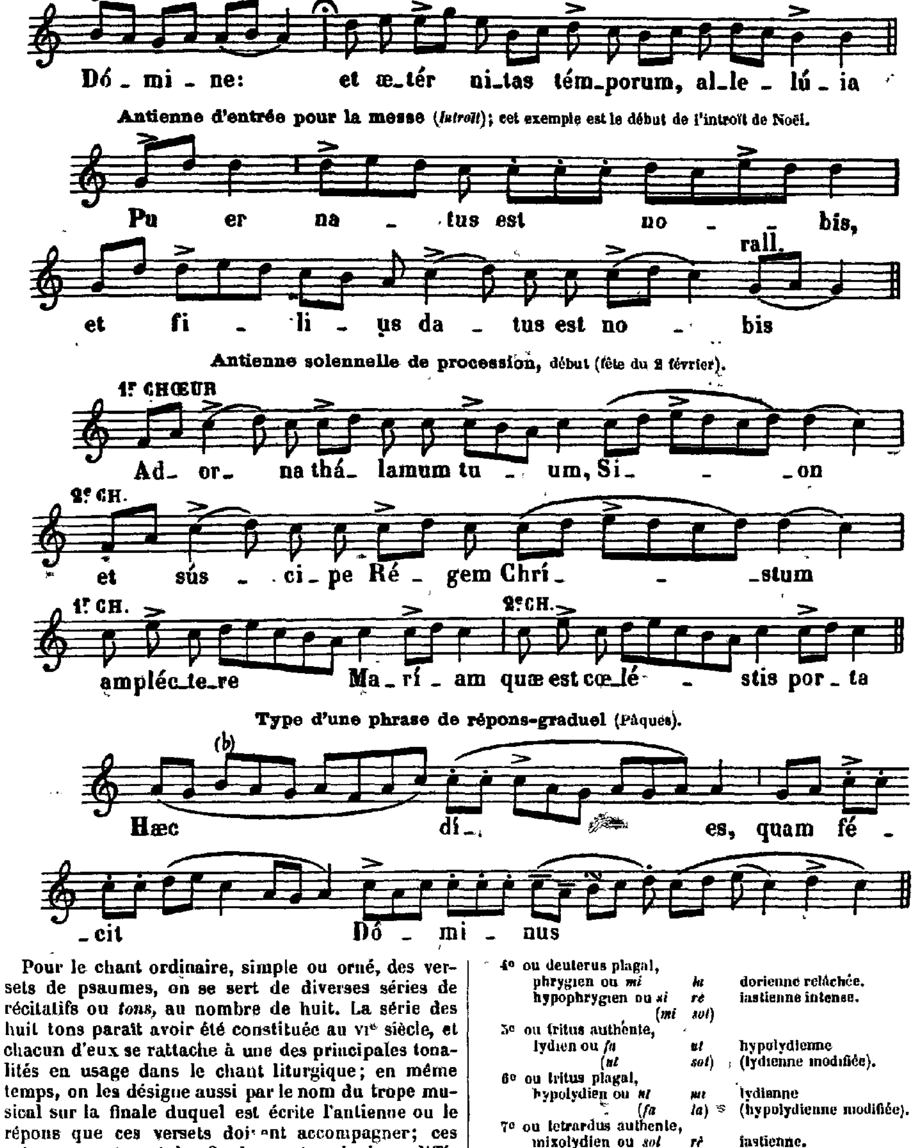
Exemples : Récit de répons simple ou d'antienne primitive (genre remontant au moins au IVe siècle) :



Genre un peu orné, en usage à partir du IVe siècle.

Lúx per_pé_tu _ a lu _ cé _ bit sán _ ctis tú _ is

1. Ruelle, *Le Chant des sept voyelles grecques;* Ruelle et Poirée, *le Chant gnostico-magique des sept voyelles.*
2. Gevaert, *Problèmes musicaux d'Aristote*, p. 240, 292.
3. Cf. mes *Origines du chant romain*, p. 39-40.
4. Dû probablement à Adhémar de Monteil, au XIe siècle.
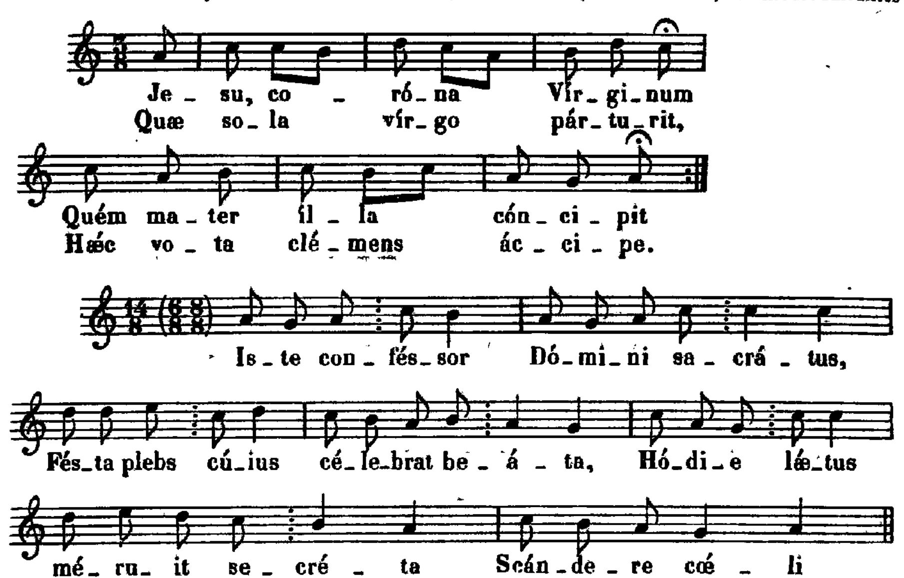


Pour le chant ordinaire, simple ou orné, des versets de psaumes, on se sert de diverses séries de récitatifs ou *tons*, au nombre de huit. La série des huit tons paraît avoir été constituée au VIe siècle, et chacun d'eux se rattache à une des principales tonalités en usage dans le chant liturgique; en même temps, on les désigne aussi par le nom du trope musical sur la finale duquel est écrite l'antienne ou le répons que ces versets doivent accompagner; ces mêmes versets ont des finales ou terminaisons différentes, nommées simplement *differences*. Ces tons sont classés d'après les finales et les *teneurs* (mèses, dominantes, notes récitatives); en voici la classification :

Tons ou finales.	Teneurs.	Octaves principales.
1er ou protus authente,		
dorien ou *ré*	*sol-la*	phrygienne-éclienne.
(*la*	*re-mi*)	
2e ou protus plagal,		
hypodorien ou *la*	*ut*	hypodorienne
(*re*	*fa*)	et hypolydienne intense.
3e ou deuterus authente,		
phrygien ou *mi*	*si-ut*	dorienne.
4e ou deuterus plagal,		
phrygien ou *mi*	*la*	dorienne relâchée.
hypophrygien ou *si*	*ré*	iastienne intense.
(*mi*	*sol*)	
5e ou tritus authente,		
lydien ou *fa*	*ut*	hypolydienne
(*ut*	*sol*)	(lydienne modifiée).
6e ou tritus plagal,		
hypolydien ou *ut*	*mi*	lydienne
(*fa*	*la*)	(hypolydienne modifiée).
7e ou tetrardus authente,		
mixolydien ou *sol*	*ré*	iastienne.
8e ou tetrardus plagal,		
mixolydien ou *sol*	*ut*	iastienne relâchée et hypophrygienne.

Pour l'exécution on transpose les chants d'après la teneur ou dominante; sans expliquer tout au long le système primitif, disons que, en pratique, cela se réduit à mettre les teneurs sur *la* ou si ♭, pour l'exécution dans la moyenne des voix.
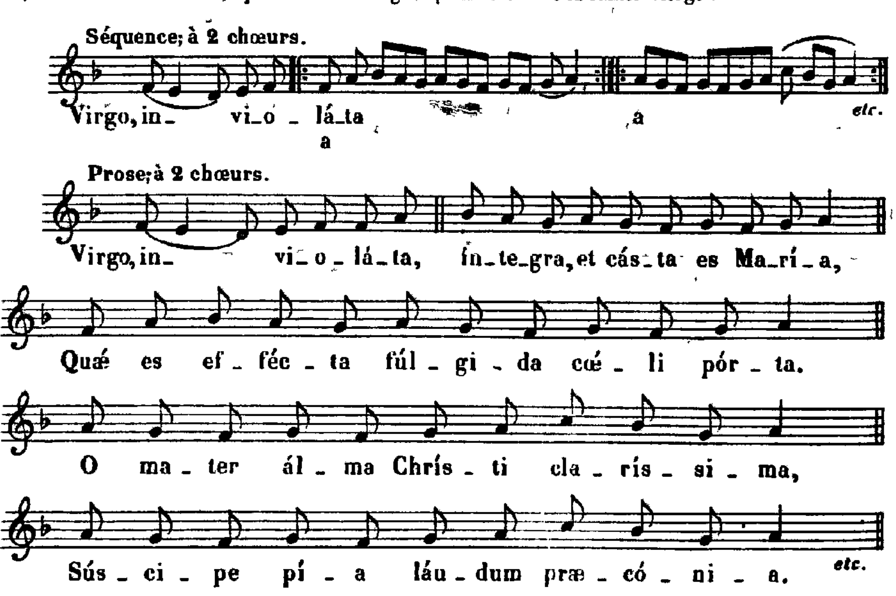
Après le psaume et les divers chants qu'il a formés, vient l'HYMNE. Les hymnes primitives sont en prose, et suivent à peu près la forme du psaume, comme le *Gloria in excelsis* ou le *Te Deum*. Saint Ambroise, nous l'avons déjà vu, composa les premières hymnes

en vers reçues dans l'office latin; soit ces œuvres, soit celles écrites à leur imitation, furent désignées sous le nom d'*ambrosiennes*. Elles se répandirent surtout par les monastères; les églises séculières ne s'en servaient ordinairement pas. Les mélodies de ces hymnes sont d'un style très populaire et en général d'un rythme très régulier. Au VIIIe et au IXe siècle, on en composa beaucoup d'autres dans un style analogue. On peut presque toutes les écrire avec l'indication d'une mesure, ou d'un mètre, comme les suivantes[1] :



On sait comment cette dernière mélodie est souvent chantée avec un rythme tout autre que celui que je viens d'indiquer; nous verrons plus loin comment cette transformation s'est opérée.

Viennent ensuite les SÉQUENCES, vocalises à double chœur, formées de *clausules*, que l'art carolingien ajouta à divers chants, comme les *alleluia* et les répons. J'ai dit comment les moines de Jumièges, puis Notker de Saint-Gall, ajoutèrent des paroles, *proses*, à ces mélodies pures. En voici un exemple typique, que j'emprunte à la finale d'un répons en l'honneur de la sainte Vierge :

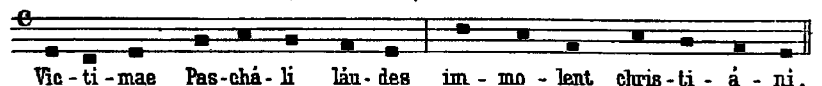


1. On pourrait tout aussi bien les écrire en noires ou en toute autre valeur, en augmentant le dénominateur de la mesure.

Des exemples de ce genre, et il y en a des centaines, prouvent que l'interprétation traditionnelle des neumes est bien authentique, puisque à des groupes de notes on adapte, note par note, des syllabes dont l'exécution, égale en temps, est la représentation de l'égalité des temps premiers dans les groupes vocalisés, et une marque, par conséquent, de la non-diminution des valeurs, et de la liberté du rythme.

Mais, de cette liberté, on alla peu à peu, dans le genre prose, à une grande régularité.
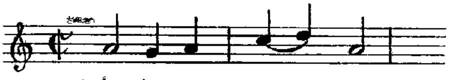
Ainsi, le *Victimæ paschali laudes*, qu'on chante le jour de Pâques, œuvre de Wipon, chapelain de l'empereur d'Allemagne Conrad, au XI[e] siècle, présente sur la pièce précédente (quoique du même temps) une recherche indéniable de la régularité :



Transcrivons ce fragment tel qu'on l'exécute :



N'est-ce pas déjà tout le choral allemand ? C'est à cette pièce, du reste, qu'on ajouta dès lors le fameux refrain en langue vulgaire, *Christ ist erstanden*, qui nous présente déjà comme une idée de la réponse à la dominante, que développera six siècles plus tard J.-S. Bach dans son immortelle cantate de Pâques, bâtie sur les mêmes thèmes :



Jusqu'à cette époque, la séquence était ainsi composée : une phrase d'*entrée, ad libitum;* un certain nombre de *clausules,* sans formes arrêtées, se répétant deux à deux; une phrase *finale* obligée. Ainsi, l'*Inviolata* se présente de la façon suivante :

Entrée : *Inviolata.*

I. a, *Integra,* etc.	10 syllabes	(exception).
». b, *Quæ es,* etc.	12 —	
II. a, *O mater*	11 —	
». b, *Suscipe*	11 —	
III. a, *Nostra*	13 —	
». b, *Te nunc*	13 —	
IV. a, *Tua*	10 —	
». b, *Nobis perpetua* (Texte primitif.)	10 —	
V. a, *O Benigna*	4 —	
». b, *O Regina*	4 —	

Finale : *O Maria,* etc.

Petit à petit, poètes et musiciens, laissant cette liberté aux antiennes et aux répons, rapprochent la prose du genre *hymne,* en tant que régularité. Ainsi, dans le *Lauda Sion,* on trouve cinq fois de suite répétée une forme de vers de 8, 8 et 6 syllabes, rigoureusement accentués de même. Puis deux strophes libres, et la première se répète encore onze fois de suite. Ensuite on a quatre fois la même forme, mais avec un vers de plus, et enfin deux fois avec deux vers de plus. En même temps, l'usage de l'entrée et de la finale tombe, et la mélodie, rigoureusement rythmée par les paroles, devient très régulière et peut ordinairement (mais non pas toujours) être transcrite en mesure, comme on l'a vu par l'exemple du *Victimæ.*

Le TROPE se rattache au genre précédent, jusqu'à se confondre parfois avec lui. C'est l'intercalation singulière, dans une pièce de chant, de nouvelles phrases alternant avec les primitives : c'est donc une sorte de développement. Il en est de plus ou moins heureux, et le genre tomba rapidement en désuétude, après une apogée rapide. L'*Inviolata,* qui vient de nous servir comme exemple de séquence, est en réalité un trope en forme de séquence. La pièce originale est, en effet, un répons, dont les derniers mots sont : *Post partum, Virgo, inviolata permansisti.* On mit d'abord une longue vocalise (la séquence) sur *a* de *inviolata : inviola... ta permansisti,* puis on écrivit les paroles en prose sous la séquence; intercalée donc entre les mots primitifs *inviolata* et *permansisti,* la pièce entière constituait un trope.
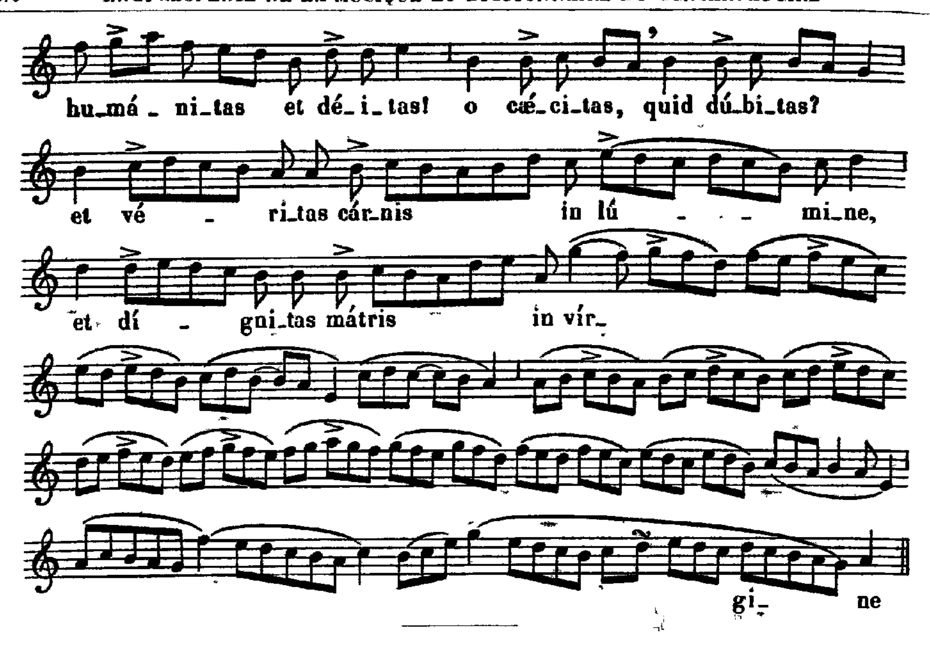
Les tropes les plus célèbres étaient ceux du *Kyrie eleison,* où on intercalait, par exemple : *Kyrie,* fons bonitatis, Pater ingenite, a quo bona cuncta procedunt, *eleison;* le chœur répondait sur la même mélodie en vocalisant *Kyrie... eleison.*

Le terme de FARSE paraît avoir été réservé a des tropes en langue vulgaire, appliqués surtout à l'épître. Quelquefois ces intercalations étaient écrites sur une mélodie d'hymne : ainsi les fameux *planchs Sant Estevo,* à Aix, se chantaient simplement sur l'air du *Veni creator.* D'autres fois, ces farses étaient écrites comme des strophes de *lais,* forme que nous verrons plus loin.

Enfin, dans le mystère ou le drame liturgique régnait la plus grande liberté, et les compositeurs se donnaient libre carrière. Il est vraiment merveilleux d'y voir, dès le XI[e] siècle, les chœurs simples et très rythmés, alternant avec des soli à effets, entrecoupés de récits, et dont certains sont superbes. Je ne crois pas devoir mieux clore cette étude du chant liturgique au moyen âge que par la remarquable composition suivante, d'un auteur inconnu. C'est un élan d'extase lyrique, en face de la grandeur du mystère d'un Dieu fait homme[1] :



1. Extrait du ms. 1139 latin de la Bibliothèque nationale de Paris. Traduction : « Quelle nouveauté, quelle bonté, quel amour, et quelle chaste fécondité ! Humanité et déité ! O aveuglement, pourquoi doutes-tu ? La vérité corporelle apparaît en pleine lumière, et la dignité de la mère est contemplée dans la vierge. »



II

LA MUSIQUE MESURÉE ET POLYPHONIQUE[1]

LES ORIGINES

Tandis que le chant liturgique continuait de vivre sur un fonds de répertoire arrêté depuis longtemps, et auquel se juxtaposaient, sans s'y mêler trop, les nouveautés des proses, des farses, des drames, ces dernières formes, sortant peu à peu du sanctuaire, allaient vivifier l'art profane et populaire, à peu près informe.

Lorsque nous remontons à l'origine des pièces latines ou vulgaires, religieuses, mais non officielles, ou profanes, nous ne nous trouvons en présence que de deux genres : d'un côté, le même art que le chant liturgique, comme les exemples déjà cités, de complaintes, de vers d'Horace, d'épîtres farsies; d'un autre, l'unique forme du LAI, procédé rudimentaire s'il en fut.

Le lai est peut-être le seul reste d'un lointain art celtique, et il est essentiellement populaire. Dans le lai, les strophes peuvent être de longueurs diverses, et une mélodie, serait-elle de quatre notes, peut être répétée autant de fois de suite qu'il plaît au musicien, sur des vers semblables.

La forme rythmique en est très libre, mais, dans les lais les plus anciens qui nous sont conservés, il y a, par places, des broderies en diminution, où nous devons voir une des premières origines de la musique mesurée. D'ailleurs, la même forme de broderie paraît avoir été en usage à une certaine époque dans l'école liturgique de Saint-Gall, apparentée aux écoles irlandaises, et où l'on ne se faisait pas faute d'enjoliver le chant grégorien d'ornements de toute nature.

Après le lai, la plus ancienne forme que nous connaissions, une *danse* celle-là, est l'ESTAMPIE. Au jugement des meilleurs connaisseurs, elle fut d'abord instrumentale, et l'on écrivit ensuite des paroles sur les airs les plus aimés. La plus ancienne estampie qui nous soit parvenue a toute une histoire.
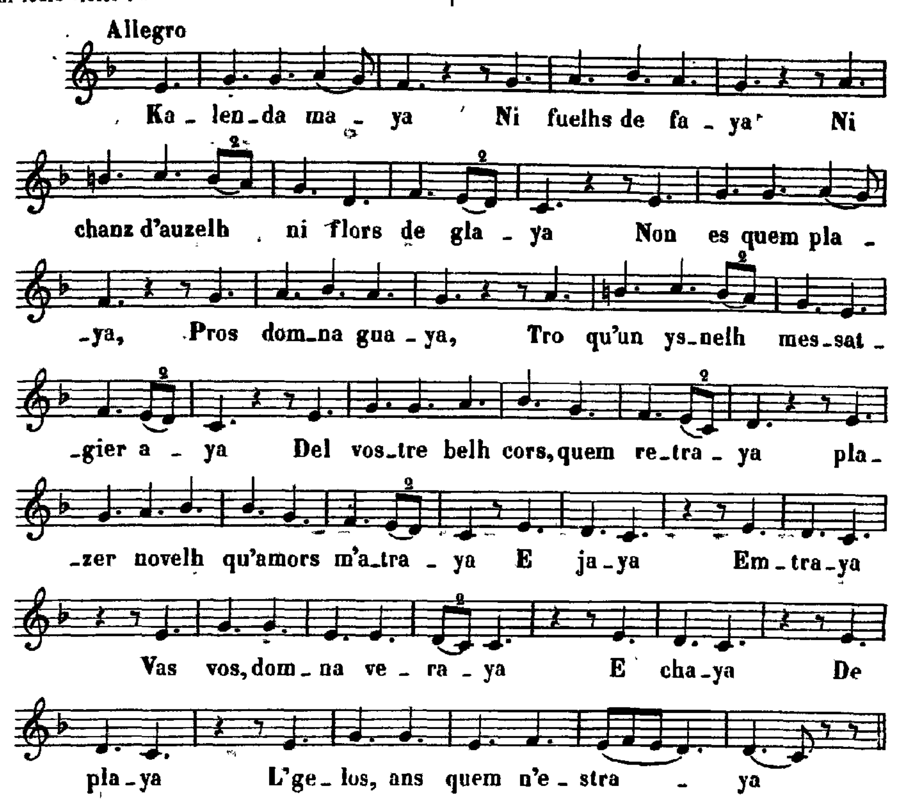
« En ce temps vinrent à la cour du marquis [Boniface II de Montferrat] deux jongleurs de France, qui savaient bien jouer de la viole. Et un jour, ils jouèrent une *estampida*, qui plut fort au marquis, aux chevaliers et aux dames. Et sire Rambaut[2] en manifesta si peu de joie que le marquis s'en aperçut. « Eh quoi! seigneur Rambaut, lui dit-il, que ne « chantez-vous, que n'êtes-vous plus joyeux, quand « voici un bel air de viole et près de vous aussi belle « dame que ma sœur, qui vous tient à son service « et est bien la plus valeureuse femme qui soit au « monde? » — Sur quoi Rambaut répondit qu'il n'en ferait rien. Le marquis, qui savait la chose, dit à sa sœur : « Madame Béatrice, par amour pour moi « et pour tout l'entourage, vous plaise prier Rambaut « qu'au nom de votre amour et de votre grâce il ait à « chanter et à retrouver sa gaieté d'antan! » — Et Madame Béatrice fut d'assez grande courtoisie et générosité pour prier Rambaut de prendre réconfort et pour l'amour d'elle de montrer un visage moins soucieux et de faire nouvelle chanson. C'est alors que Rambaut, pour la raison que vous venez d'ouïr, fit une *estampida*. »

1. Jusqu'à ces dernières années, il fallait surtout faire appel aux travaux, d'ailleurs remarquables, de De Coussemaker, sur ce chapitre difficile. (Les ouvrages de Fétis et de Félix Clément sont remplis d'indications fantaisistes.) De nos jours, il faut citer MM. Pierre Aubry en France, Jean Beck en Alsace, Ludwig et Johannes Wolf en Allemagne, Wolridge en Angleterre, dont les plus récents ouvrages font autorité.

2. Rambaut de Vaqueiras, célèbre troubadour (1180-1207).

Et le biographe ajoute : « Cette *estampida* fut faite sur l'air de l'*estampida* que les jongleurs avaient jouée sur leurs violes[1]. »

Voici cette mélodie, avec les paroles adaptées par Rambaut de Vaqueiras[2] :



Ce morceau est *le plus ancien spécimen de musique mesurée* du moyen âge. Bientôt, cet art nouveau, encore à son début, doit être l'objet d'une réglementation. Il faut l'écrire, — il ne l'était pas avant, — il faut l'enseigner, et, comme il devient de plus en plus important, l'enseigner autrement que par imitation ou tradition, mais lui ouvrir la porte des écoles.

La création de la notation mesurée et ses premiers développements furent l'œuvre de théoriciens fort remarquables du XIII[e] siècle : Walter Oddington, puis Francon de Cologne[3]. Ce fut l'essor donné à la musique mesurée, et bientôt une rapide efflorescence des écoles de trouvères et de troubadours en France, de *minnesingers* ou maîtres-chanteurs en Allemagne, vint consacrer définitivement l'art nouveau.

En même temps, la polyphonie se développait, et il est difficile de séparer l'une de l'autre ces deux évolutions contemporaines dans l'art musical.

Le chant à plusieurs parties avait des origines plus lointaines, et les maîtres du IX[e] siècle, tels que Hucbald, en parlaient comme d'un usage immémorial. Dans sa vie de Charlemagne, le moine d'Angoulême dit que les chantres de la *Schola cantorum* romaine, venus dans nos pays vers l'an 800, l'enseignèrent en même temps que l'art grégorien. Ce sont là les deux textes les plus anciens qui se rattachent à la rudimentaire harmonisation connue sous le nom d'*organum*.

Un autre auteur plus récent, chroniqueur accueillant toutes les histoires, Ekkehard de Saint-Gall, a prétendu que l'usage de l'*organum* fut introduit dans l'église par le pape Vitalien, au VII[e] siècle : c'est une affirmation sans valeur; elle repose sur une méprise et sur un texte mal compris.

D'où ce nom d'*organum?* Il a le sens général d' « instrument » et le sens plus précis d' « orgue ». Dans l'*organum* vocal, la partie du chant est nommée *vox principalis*, et celle de l'accompagnement, *vox organalis*, qu'on peut traduire par : partie instrumentale. Nous aurions donc, dans ce rudimentaire contrepoint, une espèce musicale d'origine instrumentale, et plus précisément se rattachant au jeu de l'orgue. Mais l'orgue n'était point employé dans les églises, et les antiques *hydraules* (orgues à eau)

1. Aubry, *la Musique de danse au moyen âge,* dans la *Revue musicale,* 1904.

2. Cet article ayant été écrit en 1905-1906, nous n'avons pas pu tenir compte, dans les exemples, des récentes découvertes sur le rythme de ces pièces, qui, par suite de ces découvertes, se trouve quelque peu modifié.

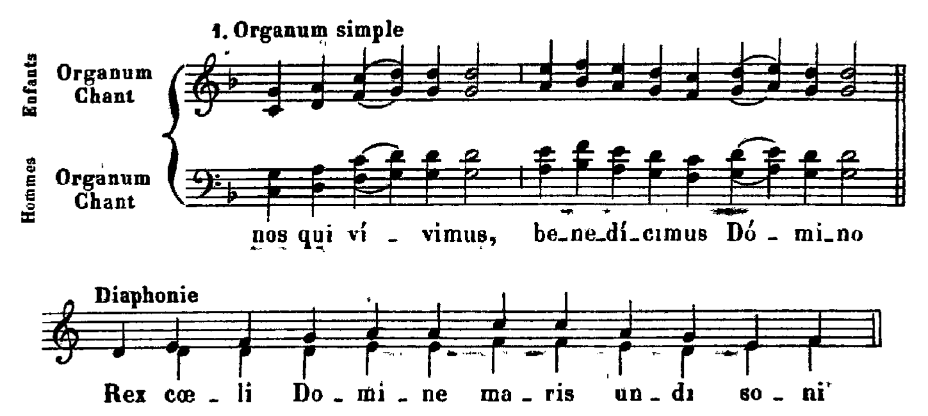
3. Il semble prouvé que Francon de Paris et Francon de Cologne sont un seul et même personnage. En tout cas, c'est bien dans la seconde moitié du XIII[e] siècle que ce musicien a vécu, perfectionnant le système ébauché par Walter Oddington cinquante ans auparavant.

n'étaient plus guère connues, sinon à Rome et dans l'empire byzantin, en même temps que les orgues à soufflets, alors dans leur primitive nouveauté.

Or, comme nous l'avons vu par un texte plus haut cité, le jeu de l'orgue, au ve siècle, comprenait au moins deux parties, deux voix. Sur quelles bases cet accord était-il établi? On l'ignore absolument, mais il devait avoir quelque rapport avec l'accompagnement des citharèdes, en tant qu'emploi des intervalles. Il est impossible de ne pas voir que les deux parties primitives de l'*organum* vocal sont une imitation du chant à deux voix exécuté sur les claviers de l'*organum*, instrument à eau ou à vent, et, justement, tandis que notre polyphonie s'est développée, les héritiers modernes de la Byzance du moyen âge, alors centre de la construction et du jeu des orgues, ont conservé, dans leur *ison* souvent barbare, une des espèces de l'antique *organum* vocal, décrit par nos plus anciens auteurs.

Jusqu'à preuve du contraire, on doit donc tenir l'*organum* chanté pour l'imitation vocale du genre instrumental de l'orgue primitif. Importé dans nos contrées par les maîtres romains du VIIIe siècle, son origine doit être cherchée par delà, jusqu'à Byzance et dans la Rome antique.

A l'époque la plus ancienne que nous connaissions de cet art, du IXe au XIe siècle, on distinguait : 1° l'*organum* simple, suite de consonances, quartes, quintes ou octaves, à deux parties, simples ou redoublées, semblable assez à l'*antiphonie* antique; 2° la *diaphonie*, mêlée de dissonances (*diaphonia* = dissonance), à deux ou à trois parties. On appliquait ces procédés aussi bien à la voix humaine qu'aux instruments. Une voix d'homme pouvait « organizer » avec la voix d'enfant. On arrivait donc en pratique à des exemples de ce genre tels qu'il nous sont donnés par les maîtres du temps :
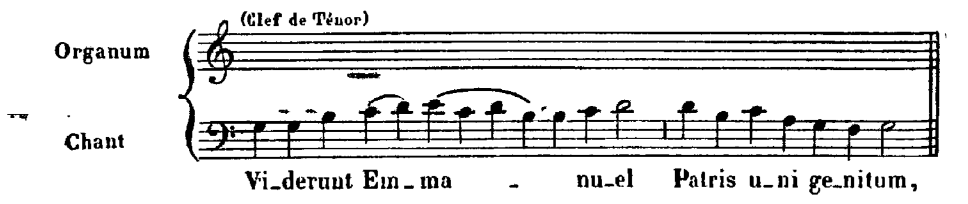


Il faut dire, comme excuse à ce qui nous semble ici dureté, que la partie organale était légère, et que le chant l'emportait toujours de beaucoup (comme dans l'accompagnement de la cithare antique); de sorte qu'à l'effet, on devait arriver à quelque chose d'analogue aux sonorités des mixtures et fournitures d'orgue.

Tous les exemples qui précédent sont, remarquons-le, non mesurés, et purement et simplement appliqués au chant liturgique, soit à une note pour plusieurs, soit note contre note, par des chanteurs qui les improvisaient suivant les règles données.

Au XIe et au XIIe siècle, c'est-à-dire au moment de la formation de la mélodie mesurée, l'*organum* se développe dans le même sens, et les riches manuscrits de l'école limousine de ce temps nous offrent des spécimens fort curieux de diaphonie à deux parties, où la *vox organalis* fait entendre au-dessus du thème des diminutions tantôt brodant le thème, tantôt l'accompagnant des intervalles alors en usage.

Toutefois, nous ignorons la valeur mesurée exacte des notes brèves de cet organum, — était-elle même bien précisée? — ces manuscrits n'étant pas encore écrits selon les principes d'Oddington et de Francon. Voici l'un de ces exemples : ce sont des strophes intermédiaires d'une prose et d'un trope, destinées à être alternées avec un chœur à l'unisson par le petit groupe des *organistes* ou chanteurs d'*organum*, revêtus de chapes, et formant ainsi la « chapelle », *cappella*, des musiciens; on les nommait aussi *machicots*. J'indique donc par des notes sans valeur la partie organale; la finale, en pédale, donne exactement l'effet de l'*ison* byzantin, ou tenue de la tonique ou de la dominante, fort goûtée dans cet art :



In ru - i - nam Is - - ra_ël et sa_lutem po_situm

Ho_mi_nem in tem_po - re, ver_bum in prin_ci - pi - o
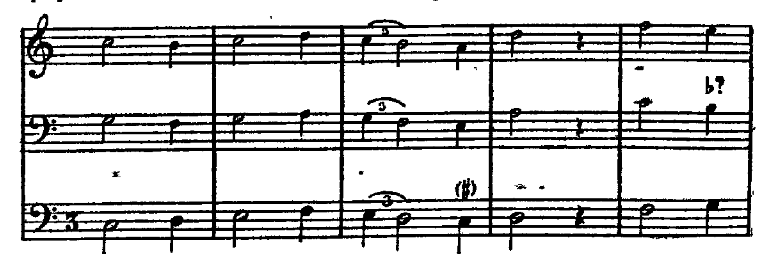
Ur_bis quam fund_ a - ve - rat na_tum in pa - la - ti - o

Ce sont là les premiers *organum* écrits. Le genre fut considérablement développé au XII[e] et au XIII[e] siècle, par les « organistes » célèbres de Notre-Dame de Paris; l'écriture à trois et quatre parties devint habituelle avec ces maîtres, parmi lesquels il faut citer PÉROTIN et Robert de SABILON, les premiers inventeurs, très probablement, du MOTET.

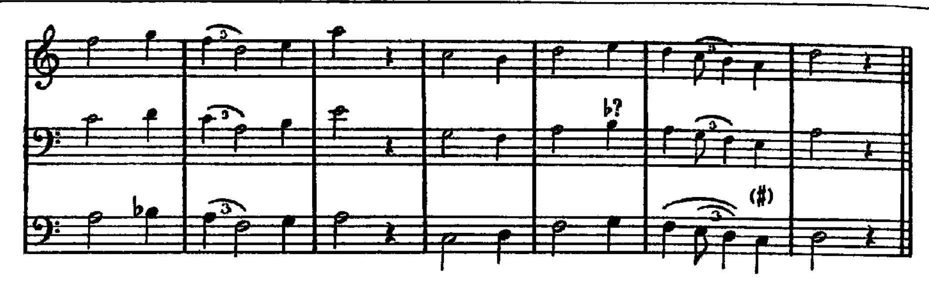
Ces usages s'implantèrent et se développèrent, et, sur l'antique *organum*, des musiciens anglais du XIII[e] ou du XIV[e] siècle greffèrent un genre de faux-bourdon à trois parties, s'improvisant comme la diaphonie primitive, mais employant au-dessus de la basse la tierce et la sixte, avec une voix de dessus, *falsum* ou fausset, et une voix intermédiaire, le *bourdon*.

Dès ce moment, c'est le genre qu'on intercale de préférence dans certains chants religieux, les proses par exemple. Mais, tandis que le grand chœur à l'unisson faisait entendre le plain-chant liturgique, le petit chœur des organistes exécutait de son côté le faux-bourdon, en employant les valeurs mesurées et les cadences feintes de l'art nouveau.

Dès le XIII[e] siècle, on note donc parfois et l'on exécute ainsi les proses; voici, par exemple, le début de la prose *Veni sancte Spiritus*, réalisé en *faux-bourdon* de cette espèce :



Tenor
Chant



Du mélange de l'*organum* primitif, à deux parties, n'employant ni la diminution dans le rythme, ni d'autres intervalles directs que l'octave, la quinte ou la quarte, avec la diaphonie plus développée, où le rythme mesuré s'introduit, et le faux-bourdon si perfectionné, où la tierce et la sixte trouvent leur emploi, de ce mélange, sort la musique polyphonique proprement dite, avec ses diverses espèces, fixées dès le XIIIe siècle.

DÉVELOPPEMENTS DE LA MÉLODIE MESURÉE ET DE LA POLYPHONIE
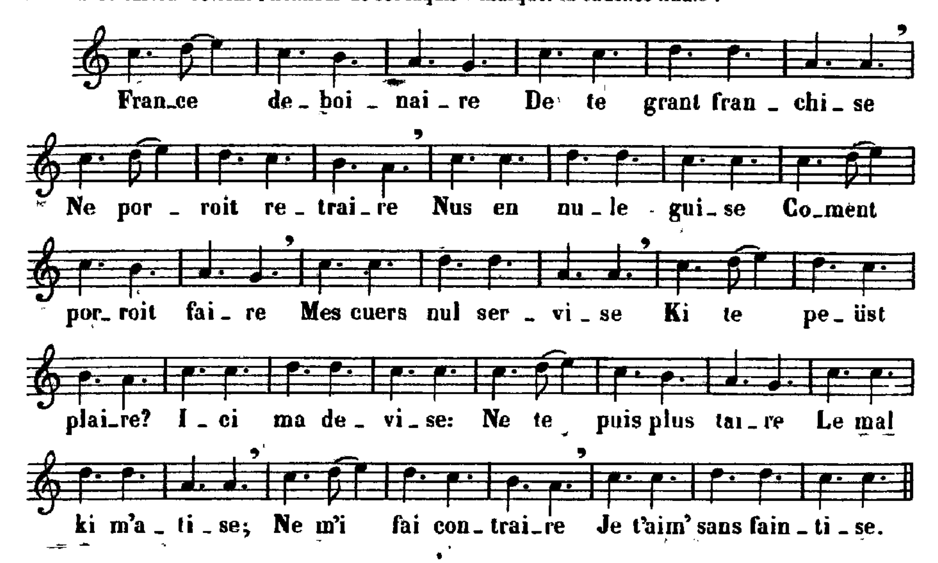
C'est avec les compositeurs de pièces profanes, comme les *trouvères*, que la mélodie mesurée prit son essor. Nous avons laissé le chant, au XIIe siècle, avec les chœurs religieux, le remarquable solo du drame liturgique, le lai populaire, l'estampie dansée. Nos trouvères vont fusionner tous ces éléments, et à la grâce de la mélodie grégorienne joindront les caractères de la musique dansée, et de la primitive chanson de gestes, dont les immenses *laisses* vont se réduire aux proportions plus délicates des conduits ou des rondeaux.

A la France surtout revient l'honneur de cet exquis développement de la mélodie médiévale : au nord comme au midi, les *cours d'amour* vont susciter la plus gracieuse efflorescence musicale, dont les *jongleurs* et plus tard les *ménestrels* iront, de droite et de gauche, dire le répertoire dans les châteaux et sur les places publiques, en s'accompagnant de la diaphonie primitive de leurs violes, rebecs ou chifonies. Au XVe siècle, les jongleurs musiciens se séparèrent des autres, sous le nom de *ménétriers;* ils eurent des écoles de *ménestrandie* et s'élirent un « roi des ménétriers ».
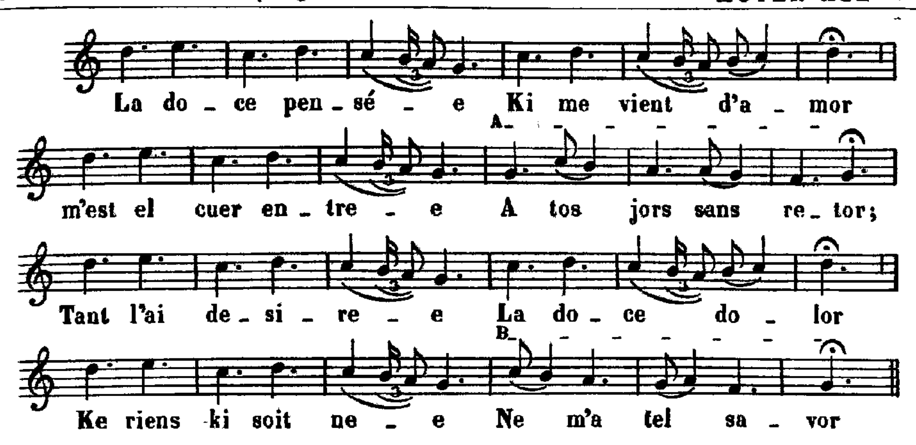
Si nous cherchons à différencier les formes musicales de cette époque par les noms que nous trouverons employés chez les troubadours et les trouvères, il faudra prendre garde que ces noms désignent surtout la forme littéraire.

Ainsi, au XIIIe siècle, *lai* et *descort* qualifient un genre unique de poésie ou de musique.

Mais la répétition monotone de la phrase type du lai primitif n'est plus de règle, ou, pour mieux dire, la phrase est elle-même assez longue et intéressante pour être répétée deux fois ou trois, et souvent avec une intéressante variation, soit pour ne pas reproduire exactement le même chant, soit pour mieux marquer la cadence finale :



Aussi la musique du lai prend-elle bientôt un caractère plus libre, et, au lieu de changer à chaque strophe, quelquefois deux strophes, comme dans la séquence, ou trois, se chantent-elles sur une même mélodie; petit à petit, le lai se rapproche de la chanson :



Au point de vue musical donc, à part le lai, dont la forme est caractéristique, les autres pièces des auteurs de ce temps se rattachent toutes à la forme qui a prévalu dans la chanson, quelque nom qu'on leur donne, sirvente, conduit, rondeau, etc., qui désignent surtout le genre littéraire.

Nommer les troubadours du Midi et les trouvères du Nord, c'est en même temps nommer les musiciens que les poètes, — ils étaient l'un et l'autre; — tantôt ils exécutaient eux-mêmes leurs œuvres, tantôt ils les laissaient aux jongleurs, qu'ils entretenaient s'ils en avaient les moyens, et qui s'en allaient les répétant de droite et de gauche, dans les châteaux ou les fermes.

Ces poètes-musiciens se rencontraient dans toutes les classes de la société; moines et comtes, fermiers et marquis, marchands ou clercs[1]. Les citer serait trop long et fastidieux.

Parlons seulement des principaux, de la fin du XI[e] siècle jusque vers le XIV[e]; dans la France méridionale, la liste des troubadours nous offre d'abord Guillaume, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine, qui gouverna de 1089 à 1127; il prit part à la croisade, plutôt par esprit d'aventure, car les chroniqueurs nous parlent de lui comme d'un « ennemi de toute pudeur et de sainteté » et un « des plus grands suborneurs de femmes », quoique bon chevalier d'armes et d'une grande libéralité.

Marcabru, Gascon, dans la première moitié du XII[e] siècle, le plus ancien troubadour dont les manuscrits nous aient conservé des pièces accompagnées de leur musique[2].

Bernard de Ventadour, fils d'un domestique; après de nombreuses aventures, se fit moine à l'abbaye de Dalon, où il mourut vers la fin du XII[e] siècle.

Pierre d'Auvergne (1148-1200), Pierre Roger, son contemporain, dont la vie présente beaucoup de rapports avec celle de Bernard de Ventadour, mort moine de Grammont.

Giraud de Borneil, Limousin (1174-1220 environ), célébré par Dante, en même temps que Arnaud Daniel (1180-1200 environ), de Ribérac, également vanté par Pétrarque.

Bertrand de Born (1140-1207 environ), Périgourdin; « bon chevalier et bon guerrier, bon galant et bon troubadour, instruit et parlant bien ».

Pierre Vidal (1175-1215 environ), qui, avec des œuvres remarquables, a laissé la réputation d'un fou; ses aventures furent extravagantes; c'est lui qui, en 1202, lorsque Boniface de Montferrat s'apprêta à passer la mer pour aller en terre sainte, entonna le chant de la croisade.

Foulques de Marseille, fils d'un marchand de Gênes établi en ce pays, après avoir fréquenté les cours des seigneurs du Midi, devint moine cistercien, puis évêque de Toulouse, en 1205.

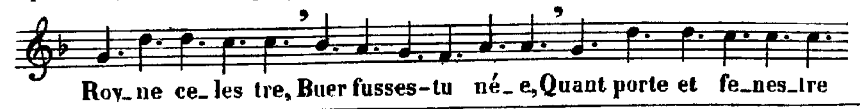
Rambaud de Vaqueiras (1180-1207), sur lequel nous avons déjà raconté une histoire à propos de l'estampie.

Dans la France du Nord, la liste n'est pas moins intéressante, quoique nous soyons moins bien renseignés sur la biographie de nos compositeurs (trouvères), qui n'ont pas eu, comme ceux du Midi, une académie de « gai savoir » pour en conserver le souvenir.

Citons d'abord les plus anciens trouvères du XII[e] siècle : Conon de Béthune; Blondel ou Blondeau de Nesle, illustré au XVIII[e] siècle par un opéra-comique; Raoul Regnault, plus connu sous son titre de Chatelain de Couci, dont les œuvres ont eu plusieurs éditions depuis un siècle et demi; viennent ensuite, vers l'an 1200, Gautier de Dargies et Colin Muset, Picards comme les précédents, et dont j'ai cité des fragments.
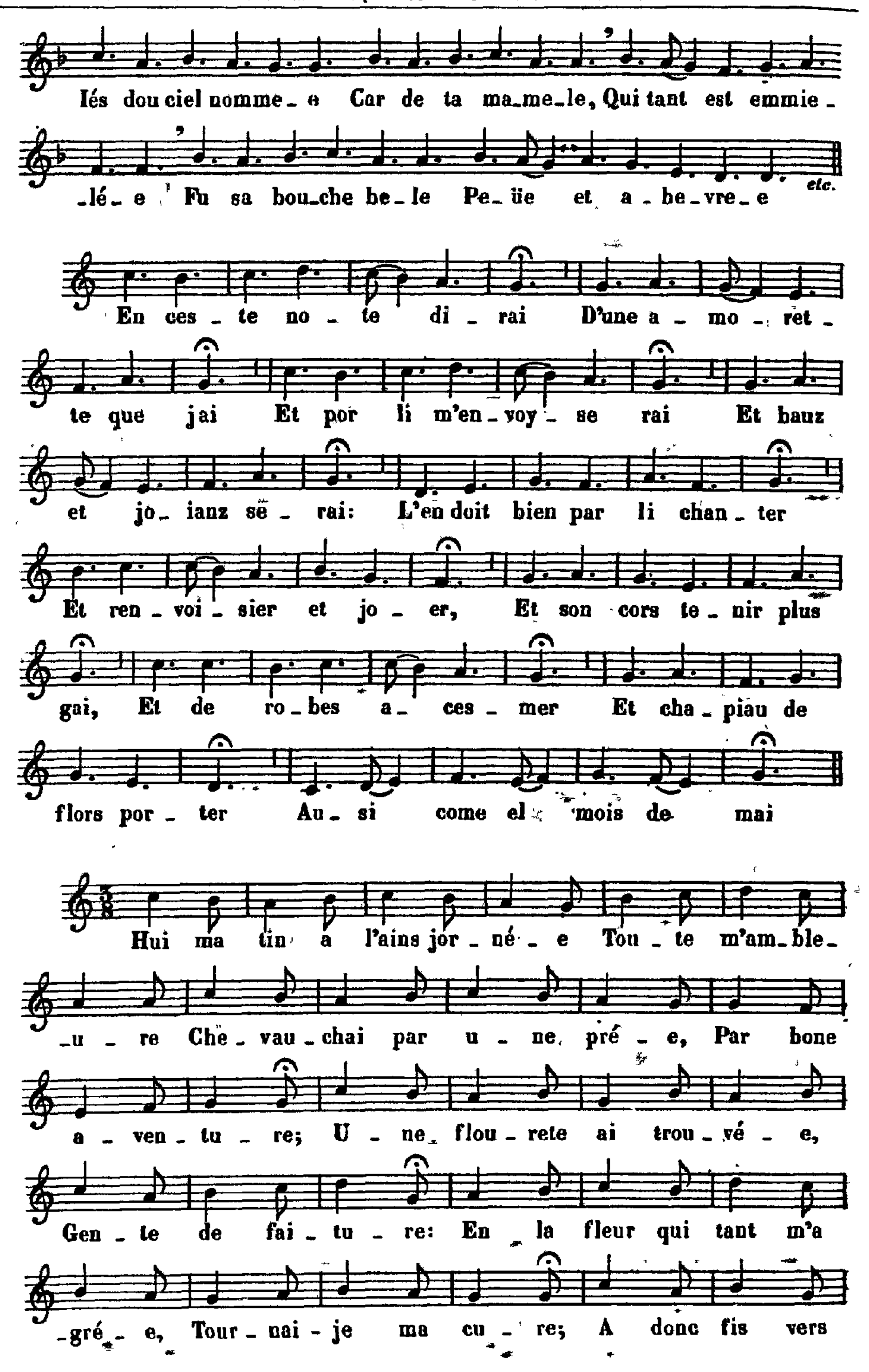
Puis, au XIII[e] siècle, d'abord Thibaut IV, comte de Champagne et de Brie et roi de Navarre, dont le rôle historique fut si important (1201-1254), et dont les œuvres eurent aussi plusieurs éditions, depuis le milieu du XVIII[e] siècle.

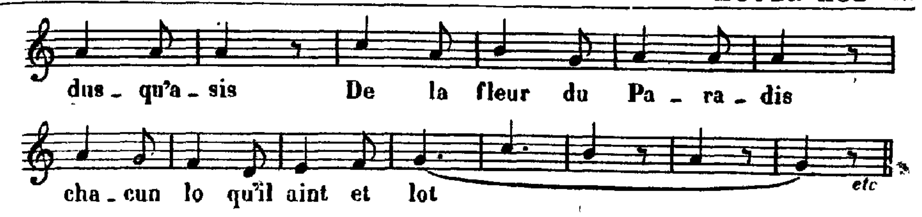
Gautier de Coinci, moine de Saint-Médard de Soissons (ville au grand séminaire de laquelle on conserve un manuscrit de ses œuvres). Les mélodies de ses lais et de ses chansons pieuses sont parmi les plus ravissantes et les plus caractéristiques de cette époque :



1. Voyez Restori, *Histoire de la littérature provençale*, édition française, pages 33 à 40; et Aubry, *Un Coin pittoresque de la vie artistique au treizième siècle*, Paris, 1904.

2. Publiées par P. Aubry, Jeanroy et Dejeanne, *Quatre Poésies de Marcabru*, Paris, 1904.


lés dou ciel nomme_e Car de ta ma_me_le, Qui tant est emmie_
_lé_e Fu sa bou_che be_le Pe_üe et a_be_vre_e
etc.
En ces_te no_te di_rai D'une a_mo_ret_
te que jai Et por li m'en_voy_se rai Et bauz
et jo_ianz se_rai: L'en doit bien par li chan_ter
Et ren_voi_sier et jo_er, Et son cors te_nir plus
gai, Et de ro_bes a_ces_mer Et cha_piau de
flors por_ter Au_si come el mois de mai
Hui ma tin a l'ains jor_né_e Tou_te m'am_ble_
_u_re Che_vau_chai par u_ne pré_e, Par bone
a_ven_tu_re; U_ne_flou_rete ai trou_vé_e,
Gen_te de fai_tu_re: En la fleur qui tant m'a
_gré_e, Tour_nai_je ma cu_re; A donc fis vers



ADAM de la Bassée, mort en 1286, chanoine de Saint-Pierre de Lille, fut un remarquable compositeur, surtout de pièces religieuses, publiées en 1858 par l'abbé Carrel.

En ADAM de la Halle, enfin, le « Bossu d'Arras », contemporain du précédent (environ 1240-1287), nous avons, pour ainsi dire, le *compendium* du XIII[e] siècle musical. Depuis l'édition de ses œuvres, par De Coussemaker, en 1872, on a souvent donné des extraits de ses pastourelles, et le *Jeu de Robin et Marion* a été goûté par tout le monde. Adam de la Halle fut un mélodiste et un polyphoniste, et il a laissé, en tant qu'œuvres littéraires et musicales, trente-quatre chansons, dix-sept *jeux-partis*, seize rondeaux, dont un noël, cinq motets profanes, le Jeu d'Adam, celui de *Robin et Marion*, celui du *Pèlerin* et diverses autres compositions.

Au XIV[e] siècle et au XV[e], la musique nouvelle a décidément conquis droit de cité; compositeurs et théoriciens se succèdent, développant et purifiant l'art mesuré et polyphonique : parmi eux nous compterons des gens de grand talent :

JEHANNOT de Lescurel, au commencement du XIV[e] siècle, dont les œuvres sont empreintes d'un profond sentiment[1].

GUILLAUME de Machaut, né à Machaut, près de Rethel, en 1284, mort en 1369; un des plus remarquables théoriciens et compositeurs de ce temps. On remarque pour la première fois, dans ses œuvres, la *minime*, note encore plus brève que celles jusqu'alors usitées, et au moyen de laquelle (en tenant compte du mode de transcription que nous avons adopté), plusieurs de ses compositions peuvent être notées avec des mesures à 6/12 ou à 12/16, comme ses « chansons balladées ». On chanta une de ses messes (peut-être fut-il le premier auteur qui ait écrit une « messe en musique ») au sacre de Charles V.

PHILIPPE de Vitry, évêque de Meaux (environ 1285-1361), contemporain du précédent, fut un maître théoricien de grande valeur, dont les travaux ne contribuèrent pas peu au développement de la musique de son temps.

JEAN de Muris, ou de Meurs, fut encore plus important que le précédent; chanoine de Notre-Dame de Paris, et professeur de mathématique et d'astronomie à la Sorbonne, il est un des plus grands esprits de son temps. Ses œuvres théoriques eurent un succès considérable, et plusieurs de ses compositions polyphoniques sont renfermées en divers manuscrits.

L'école anglaise brilla alors avec BINCHOIS, qui faisait partie, en 1437, de la chapelle des ducs de Bourgogne, et DUNSTAPLE, qui passa sa vie dans son pays d'origine. Plusieurs de leurs œuvres les plus remarquables, chansons avec instruments, ont été récemment éditées à Londres, ainsi que des pièces de Dufay.
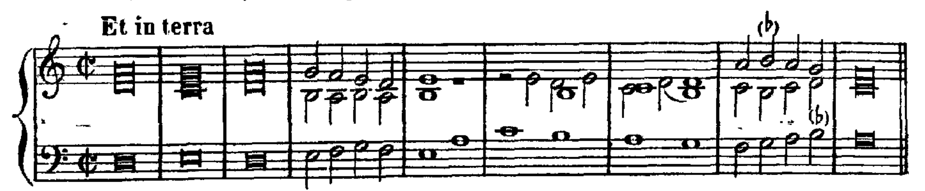
GUILLAUME DUFAY est le nom de plusieurs musiciens, depuis le milieu du XIV[e] siècle jusqu'au commencement du XVI[e]. Le plus important toutefois, né vers 1400, mourut en 1474, dirigeant alors la chapelle de la cathédrale de Cambrai; il avait été, de 1428 à 1437, chantre de la chapelle pontificale de Rome, puis de Philippe le Beau, duc de Bourgogne. Il fut le principal maître du XV[e] siècle, et celui dont les œuvres eurent la plus grande influence sur le style de toute l'époque suivante. En lui, peut-on dire, se clôt la musique médiévale; ses successeurs appartiennent à l'art de la Renaissance.

Tels sont les maîtres dont les recherches et les inspirations transformèrent lentement l'art musical, jusqu'à l'amener à la souplesse de formes que révélera Josquin des Prés à la fin du XV[e] siècle.

Pour la mélodie, on a déjà eu quelques exemples typiques dans les pages précédentes; quant à la marche ascendante de la polyphonie, elle dut beaucoup à la forme appelée MOTET, où les musiciens cherchaient, en en défigurant plus ou moins les valeurs, à faire concorder des mélodies données.

En même temps, ils s'essayaient à développer des thèmes, soit en eux-mêmes, soit par l'adjonction d'harmonies diverses, soit par la recherche des *imitations* dès le XIII[e] siècle, tantôt pour les voix seules, tantôt avec instruments, comme le sont, au XV[e] siècle, les chansons de Binchois, de Dufay, de Dunstaple[2].

Veut-on connaître quelques exemples typiques de cette évolution? On me permettra d'en reproduire d'après une de mes études sur ce sujet[3].
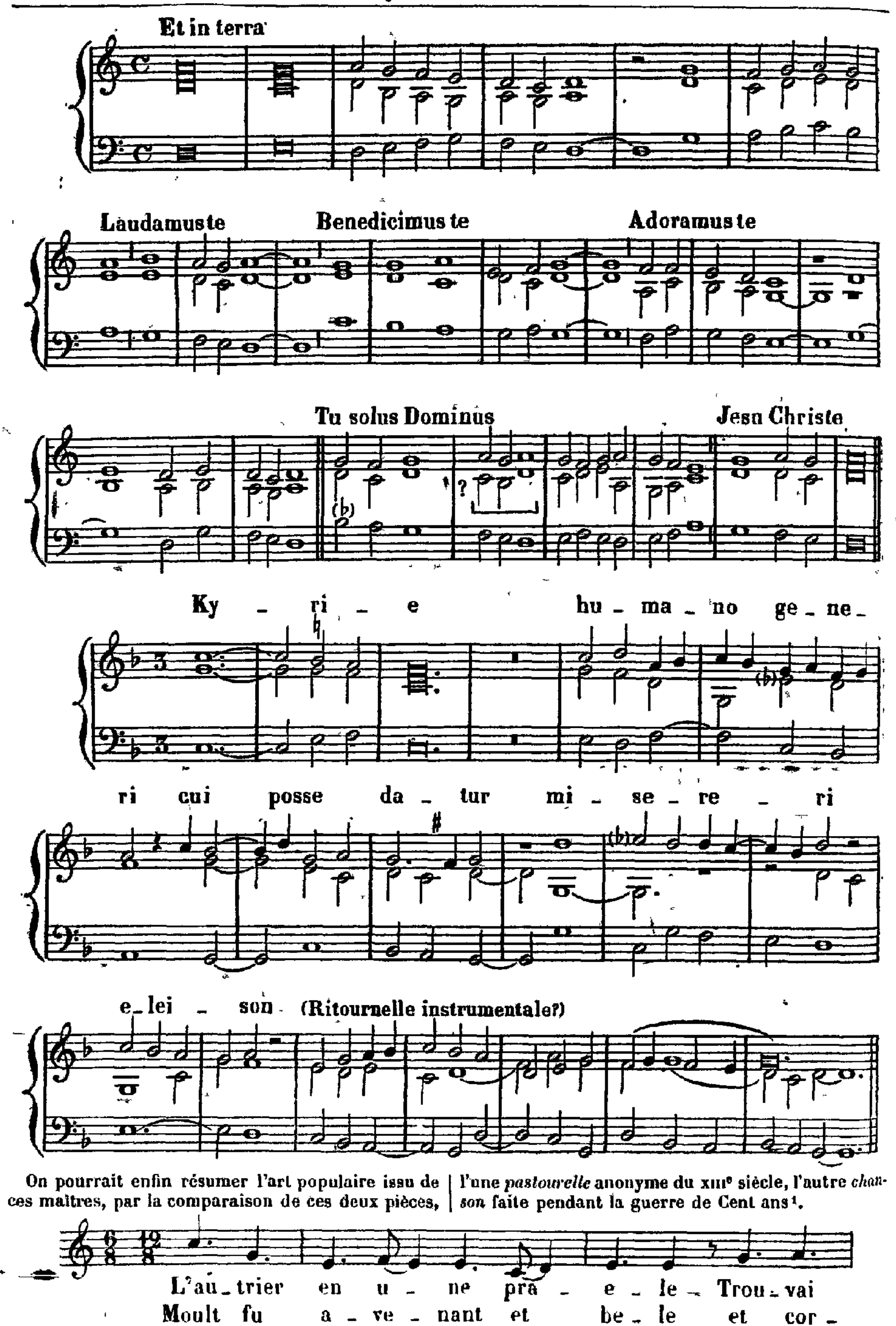


1. Elles ne sont point encore éditées, ainsi du reste que les œuvres du suivant; mais un choix fait et transcrit par M. Pierre Aubry pour les conférences de l'école des Hautes Études sociales y a été exécuté en 1904, par Mme A. Gastoué, qui s'est particulièrement adonnée à l'interprétation de notre vieille musique.

2. Les cours ducales et royales entretenaient grand renfort d'instruments, surtout tenus par des Anglais et des Irlandais. Déjà le lai de l'*Epine*, au XIII[e] siècle, parlait de la chanson d'Aelis

Que uns Irois sone en sa rote
(Qu'un Irlandais fait resonner sur sa rotte).
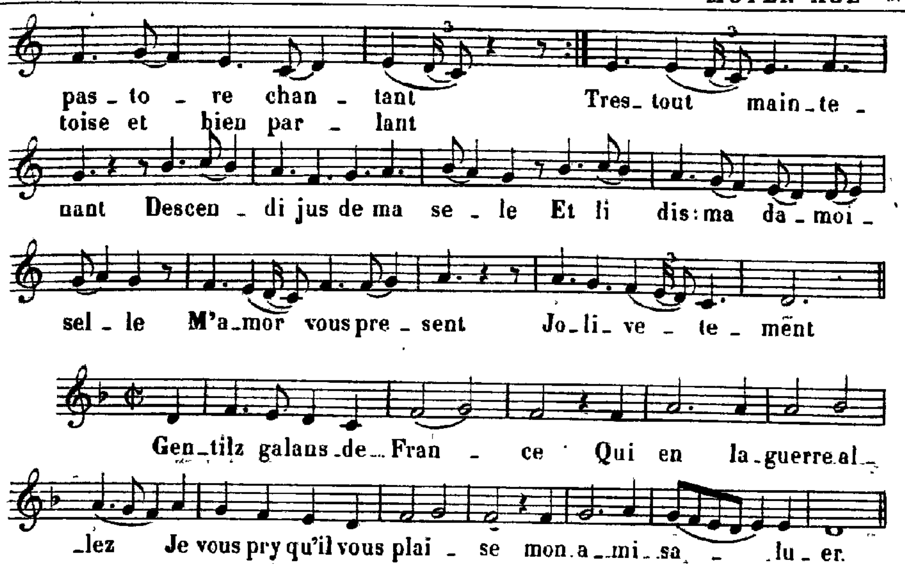
Les mêmes avaient introduit la harpe; au XV[e] siècle, on loue les « harpeurs » anglais de la cour de Bourgogne.

3. *La Musique à Avignon et dans le Comtat, du quatorzième au dix-huitième siècle*, dans la *Rivista musicale italiana*, 1904 (tirée à part).



On pourrait enfin résumer l'art populaire issu de ces maîtres, par la comparaison de ces deux pièces, l'une *pastourelle* anonyme du XIIIe siècle, l'autre *chanson* faite pendant la guerre de Cent ans[1].

1. Aubry, *les Plus Anciens Monuments de la musique française*, Paris, 1905, où l'on trouvera, avec la photographie des manuscrits originaux, plusieurs des pièces mélodiques les plus remarquables du XIIe au XVIe siècle.



Voilà donc la mélodie française dans sa forme native, et, si nous la rapprochons des vieilles chansons populaires conservées dans les pays de tradition, nous ne serons pas surpris de voir que, mieux que les musiciens de carrière, les bergers des montagnes ou des plaines ont gardé, dans leurs naïfs refrains, les meilleures formes de notre vieille musique nationale.

APPENDICE

Les Notations musicales

DU Ve AU XVe SIÈCLE

I

Au v[e] siècle, les antiques notations grecques étaient à peu près tombées en désuétude, mais nous trouvons deux grandes formes de notation, parties de principes différents, et qui, en se transformant, ont abouti à notre notation actuelle :

a) notation *alphabétique;*

b) notation au moyen d'*accents.*

A. 1. — La plus ancienne de ces notations alphabétiques est celle de la *gamme magique*, remontant à une haute antiquité, et se servant des sept voyelles grecques α, ε, η, ι, ο, υ, ω, correspondant à une octave finale mixolydienne *ré ut si*(♭) *la sol fa mi;* probablement est-elle égyptienne. Les chants notés de cette façon sont en *rythme libre*, et les voyelles unies par *groupes rythmiques* de deux, de trois, etc., mêlés de diverses manières.

Le chant gnostique que j'ai donné plus haut, p. 566, est ainsi noté dans les papyrus :

ηυω αηι ιωα αωα αεηι οω αεο : α η ε ι

Cette écriture resta en usage jusque vers le VII[e] siècle.

2. — A cette époque, et surtout sous l'influence du traité de Boèce, les musiciens prirent l'usage, pour plus de facilité, de désigner les notes de l'échelle fixe du système de la double octave par les quinze premières lettres de l'alphabet, A représentant le *la* grave, ou ton hypodorien, donc :

A B | C D E | F G H I | K L M | N O P

1/2 ton 1/2 ton 1/2 ton 1/2 ton.

Au moyen de signes complémentaires, on indiquait le *si* ♭ (I penché) et les *dièses enharmoniques*, ou quarts de ton placés dans les demi-tons naturels de la gamme; ils restèrent en usage jusqu'au XI[e] siècle[1]. Cependant cette échelle alphabétique reçut diverses modifications.

Vers l'an 900, on ajouta au grave un degré, *sol*, indiqué par le Γ (gamma) grec; puis, au lieu de continuer la série des quinze premières lettres, on en garda seulement sept, les majuscules pour la première octave, les minuscules pour la seconde, les minuscules redoublées pour la troisième :

ΓABCDEFG abcdefg aabbccddeeffgg

Des diverses formes de *b*, correspondant au *si*, sont venues notre *bé mol* et notre *bé quarre*, employées aussi, au XIII[e] siècle, pour signifier : le bémol *fa* naturel, le bécarre *fa* dièse, jusqu'à ce que le signe du bécarre, légèrement déformé, devînt le signe du dièse.

Cette notation, toujours en usage, était, dans le haut moyen âge, celle des écoles; elle servait à désigner les sons du monocorde et à apprendre les mélodies. Comme dans la précédente, on réunissait les lettres à grouper. Ainsi l'*Ut queant laxis* (plus haut, p. 539) est noté de cette manière dans les manuscrits de Guy d'Arezzo :

C D FE DE D D D C D E E EG E D EC D, etc.

3. — D'autres maîtres employaient les lettres de l'alphabet autrement combinées, comme par exemple les initiales des noms antiques de *proslambanomène*, *hypate*, *lichanos*, etc., qui restèrent en usage dans l'enseignement pendant le cours du moyen âge.

---

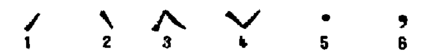
1. Voir pour le détail mes *Origines*, déjà citées.

B. 1. — La notation par ACCENTS est basée sur des principes que j'ai exposés tout au long dans cette même encyclopédie, *la Musique byzantine*, V, p. 553 et s., et qu'on peut résumer ainsi : l'accent aigu, marque de l'accent ou syllabe tonique, indique un son plus élevé; l'accent grave, l'inverse; l'accent circonflexe, droit ou renversé, une combinaison des deux. Le point et l'apostrophe indiquent des notes tenues ou répétées. De ces accents sont sorties les figures nommées d'abord *notes usuelles*, puis *neumes*.

Le stade le plus lointain de cette notation est représenté par des manuscrits grecs du ve siècle; déjà, à cette époque, les signes primordiaux sont modifiés ou groupés *par formules*, et un seul signe, sur un mot ou un membre de phrase, suffit à *rappeler* au lecteur, au chanteur, la mélodie à adapter à ce passage. C'est du même principe, en somme, que procèdent les *tamim* hébreux, et déjà un auteur du IIIe siècle, Censorin, fait allusion à cet emploi des accents dans la musique. Toutefois, tandis que les signes hébraïques sont fixés à ce moment, la notation par accents va se développer en des sens divers, à Constantinople et en Syrie d'une part, en Occident et surtout à Rome d'autre part.

2. — Les exécutants de la musique religieuse, ayant appris par cœur les mélodies au moyen du monocorde et de la notation alphabétique, se servent des combinaisons d'accents comme d'une sorte de sténographie en même temps que d'un aide-mémoire. Puis, entre le IXe et le XIIe siècle, cette notation se perfectionne et fait abandonner même les notations alphabétiques auxquelles elle était d'abord jointe, et bientôt Guy d'Arezzo va lancer son écriture sur lignes.

Mais venons aux formes primordiales et à leur transformation.



1, accent aigu ou *virga, acuta*, son plus élevé.
2, accent grave ou *gravis*, son plus grave.
3, circonflexe, *flexa*, 2 sons, aigu et grave.
4, circonflexe renversé, 2 sons, grave et aigu.
5, point, *punctum*.
6, apostrophe (deux apostrophes : *bi* ou *distropha*; trois, *tristropha*), *apostropha* ou *strophicus*.

Ces signes se transformèrent petit à petit jusqu'à ces formes :

1 2 3 4 5 6

Vers le XIe siècle, on donna au groupe 3 le nom de *clivis*, et au 4 celui de *podatus* ou de *pes*. Les autres combinaisons principales prirent les noms de :

scandicus, *climacus*, *torculus*, *porrectus*, *pressus*.

Resupinus est le qualificatif du signe dont une note remonte après la dernière ; *flexus* est l'inverse : ; *præpunctis* se dit d'un neume précédé de *punctum* ; *subpunctis*, d'un neume qui en est suivi .

Enfin, on donne à l'apostrophe une signification de note tremblante, ainsi qu'au *quilisma* (cf. notations byzantines), et l'on écrivit d'une façon spéciale les notes correspondant aux syllabes *semi-vocales* et *liquescentes* etc.

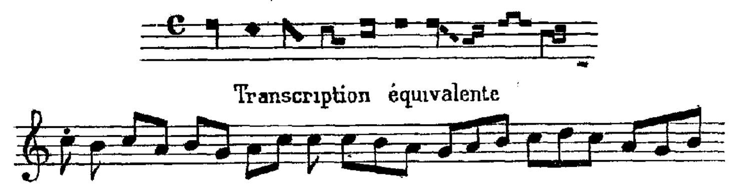
En résumé, les notes étaient *groupées*, comme avec les notations alphabétiques, *chaque élément équivalent à un temps*, sans aucune subdivision : la *virga*, le *gravis*, le *punctum*, le *strophicus*, le *quilisma* = un temps bref.

Les diverses formes de *flexa*, 2 sons = 2 temps brefs ou un long. Les groupes de trois sons, 3 temps, etc.

C. 1. — Cette notation était, dès le IXe et peut-être le VIIIe siècle, appelée *nota romana*, ou « notation romaine ». A mesure que les chantres romains l'introduisirent en Occident, elle se différencia en diverses classes, correspondant aux principales écoles de chant : *messine*, de Metz; *française*, de Paris; *sangallienne*, de Saint-Gall; *aquitaine*, du Midi et de l'Espagne, etc. On les distingue généralement en neumes-*accents*, à *points liés* ou à *points détachés*, suivant la manière dont sont groupés les premiers éléments. On distingue aussi les notations *chironomiques*, lorsque les notes sont simplement placées côte à côte, comme dans les exemples ci-dessus, et les notations *diastématiques*, lorsqu'elles indiquent, par leur place au-dessus ou au-dessous d'une ligne imaginaire, la hauteur ou la gravité plus ou moins absolue des sons.

2. — En même temps, plusieurs maîtres imaginaient de nouvelles notations d'école : la notation *dasienne*, employée par Hucbald, d'après les mêmes principes (un son = un temps), formée de transformations de l'esprit doux (*daseia*) des Grecs; une notation *par lignes*, en indiquant au début des lignes les intervalles des tons et demi-tons.

3. — Guy d'Arezzo fondit toutes ces notations. Il emprunta à la dernière les *lignes* de la portée, aux notations alphabétiques les *lettres-clefs*, et enfin plaça les *neumes sur lignes*, sans rien changer à la valeur propre des notes, comme



Telle elle fut ainsi reçue, telle la notation se perpétua; telle on la restaure de nos jours dans son intégrité [1].

II

A ce moment même, la musique mesurée allait sortir de ses langes. Les inventeurs de sa notation empruntèrent à la précédente la portée, les clefs et une partie des signes, qu'ils combinèrent en *ligatures* diverses. La notation mesurée employa dès lors, en leur donnant un sens proportionnel : longue, brève,

1. On pourra se reporter aux divers cours du chant grégorien pour les détails qui seraient ici oiseux.

◆ semi-brève (d'un emploi très rare). La longue *parfaite* valait 3 brèves; la brève *parfaite*, trois *semi-brèves*. Cette proportion ou *prolation* parfaite ou ternaire était la seule employée des premiers maîtres qui écrivaient en mesure, comme on a pu le voir par les exemples cités. Je n'entrerai pas dans le détail des règles compliquées de cette notation : je donnerai seulement le resumé des principales ligatures telles qu'elles furent fixées dans la seconde moitié du XIII[e] siècle (notation *franconienne*, ainsi nommée de Francon [voir p. 571], qui en fixa les règles).

En donnant à la longue parfaite l'équivalence de la noire pointée, et à la brève celle de la croche, nous obtiendrons les équivalences suivantes :

On voit qu'il y a là un art tout différent de la notation du chant grégorien; et si, pendant l'époque de décadence finale de ce chant, et au début de sa restauration, on attribua à certaines notes du plain-chant des valeurs proportionnelles, ce fut par une regrettable confusion des neumes avec la notation mesurée du XIII[e] siècle, d'où est sortie, à partir du XIV[e] siècle, notre notation moderne, comme le montreront excellemment d'autres collaborateurs de cet ouvrage.

AMÉDÉE GASTOUÉ, 1906.

III

ORIGINES DE LA MUSIQUE POLYPHONIQUE

PÉRIODE DU CONTREPOINT VOCAL

FLANDRE, ANGLETERRE, ITALIE, ALLEMAGNE, ESPAGNE, FRANCE

(De la fin du XI[e] à la fin du XVII[e] siècle)

Par P. et L. HILLEMACHER

PREMIERS GRANDS-PRIX DE ROME (*)

Les rares et très vagues documents que l'on possède sur ce que pouvait être l'art musical chez les Grecs — et l'archéologie, en cette matière, n'est pas parvenue à remonter plus avant — autorisent à dire que l'antiquité a complètement ignoré la polyphonie et que, pendant de longs siècles, les voix ont chanté à l'unisson, tandis que le rôle des instruments se réduisait sans doute à les renforcer, soit que la flûte doublât servilement ce chant, soit que la déclamation fût ponctuée de quelques notes pincées sur les cordes de la lyre ou de la cithare[1]. Donc : *monodie* ou *mélopée*, mais pas la moindre trace de combinaisons vocales ou instrumentales.

C'est seulement vers la fin du XI[e] siècle de notre ère que l'on découvre les premières manifestations de groupements mélodiques, sous une forme rudimentaire, il est vrai, et des plus barbares : au *cantus firmus* ou plain-chant liturgique, des moines musiciens avaient imaginé — sans doute pour utiliser celles des voix à qui leur registre ne permettait pas les sons aigus ou les sons graves — d'adjoindre un autre chant, note contre note, sorte d'accompagnement parallèle dont l'effet n'était rien moins que contraire aux lois fondamentales de notre harmonie moderne.

De ces deux thèmes superposés (l'un appartenant à la musique liturgique, l'autre au chant populaire), les mélodies cheminaient en rapport de quintes, de quartes, voire de secondes; telle était — à l'unisson près sur la note initiale ou la finale — cette naïve Diaphonie[2] dont l'usage s'est maintenu quelque cent ans, et que, de nos jours, les oreilles les moins exigeantes ne sauraient plus tolérer.

Il est juste d'ajouter, pour excuser de semblables hérésies, que cette seconde partie était le plus souvent improvisée par les chanteurs eux-mêmes, ce qui lui avait fait donner le nom de : *Chant sur le Livre* (canto alla mente) ou aussi : *Déchant*.

L'usage de ces improvisations persista longtemps sans progrès appréciables. Voici les noms qui nous

(*) Paul Hillemacher, 1876.
Lucien Hillemacher, 1880.

1. « La déclamation parlée sur un accompagnement instrumental était d'un usage assez fréquent dans le théâtre grec. L'œuvre des grands tragiques en offre de nombreux exemples. Tantôt, séparés nettement, cette déclamation accompagnée et le chant alternaient; tantôt ils se mêlaient au point que, dans la même phrase poétique et sans qu'il y eut changement d'interlocuteur, une mélodie se transformait en discours, ou, au contraire, une phrase parlée s'achevait, s'épanouissait en chant. » (M. Camille Bellaigue, *Revue des Deux Mondes*, 1er novembre 1903.)

Cf. *les Problèmes musicaux d'Aristote*, par MM. F.-A. Gevaert et I.-C. Vollgraff.

2. Primitivement dénommée *Organum*.